



НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
«КИЄВО-МОГИЛЯНЬСЬКА АКАДЕМІЯ»

НАУКОВІ ЗАПИСКИ НАУКМА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Томи 4–5 ♦ 2024

Науковий журнал ♦ Щорічник ♦ Заснований у 1996 р.

Київ
2024

Національний університет «Києво-Могилянська академія» заснував видання «Наукові записки НаУКМА» 1996 року

До томів 4–5 збірника «Наукові записки НаУКМА. Літературознавство» ввійшли як праці викладачів кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НаУКМА, так і колеги із партнерських університетів, аспірантів, студентів магістерського та бакалаврського рівнів освіти.

Збірник презентує широке коло фахових зацікавлень і результатів наукових досліджень авторів цього видання. Тематичний спектр опублікованих матеріалів досить розлогий: від проблем середньовічного і барокового письменства до актуальних питань сучасної української та світової літератур (німецької, французької, польської). Студії, подані у випуску, презентують різноманіття теоретичних підходів і моделей до інтерпретації тексту. Збірник адресовано науковцям, викладачам, учителям і студентам гуманітарних факультетів навчальних закладів освіти.

Мова: українська, англійська

Редакційна колегія:

- Ольга Полохович*, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія») — *головний редактор*
- Наталія Пелешенко*, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія») — *відповідальний секретар*
- Віра Агеева*, доктор філологічних наук, професор кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)
- Алессандро Акіллі*, доктор філософії в галузі славистики, викладач українських студій Школи мов, культур і лінгвістики (Університет Монаша (м. Мельбурн, Австралія))
- Деніел Белград*, доктор філософії в галузі американських студій, професор кафедри гуманітарних і культурних студій (Університет Південної Флориди (м. Тампа, США))
- Ірина Борисюк*, кандидат філологічних наук, доцент кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)
- Олена Бровко*, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури, компаративістики та гринченкознавства (Київський університет імені Бориса Грінченка)
- В'ячеслав Брюховецький*, доктор філологічних наук, почесний президент (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)
- Роман Веретельник*, доктор філософії в галузі славистики, доцент, завідувач кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)
- Олена Галета*, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства (Львівський національний університет імені Івана Франка); професор кафедри культурології (Український католицький університет)
- Олександра Гнатюк*, доктор філологічних наук, професор (Центр Східноєвропейських студій Варшавського університету (Польща))
- Ігор Ісиченко*, архієпископ, доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури (Харківський національний університет імені Василя Каразіна)
- Людмила Кісельова*, кандидат філологічних наук, доцент кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)
- Сергій Ковальов*, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янського літературознавства (Університет ім. Марії Кюрі-Складовської (м. Люблін, Польща))
- Оксана Козут*, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри філології та перекладу (Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу)
- Галина Корбич*, професор кафедри літературної і культурної компаративістики відділення неofilології Інституту російської і української філології (Університет ім. Адама Міцкевича (м. Познань, Польща))
- Тетяна Остапчук*, кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології (Чорноморський національний університет імені Петра Могили)
- Ганна Павленко*, кандидат філологічних наук, доцент кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)
- Оксана Пашко*, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)
- Андрій Печарський*, доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка (Львівський національний університет імені Івана Франка)
- Седіна Джованна*, доктор філології, професор кафедри освіти, лінгвістики, міжкультурних зв'язків, літератури та психології (Флорентійський університет (м. Флоренція, Італія))
- Ростислав Семків*, кандидат філологічних наук, доцент кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)
- Борис Шалагінов*, доктор філологічних наук, професор кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)
- Тетяна Шестопалова*, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української філології міжкультурної комунікації (Чорноморський національний університет імені Петра Могили)
- Хезер Філдинг*, доктор філософії в галузі англійської культури і літератури, доцент (Північно-Західний університет Пердью, штат Індіана, США)
- Анна Хома-Сувала*, доктор філологічних наук, доцент кафедри слов'янського літературознавства (Університет імені Марії Кюрі-Складовської (Люблін, Польща))
- Мирослав Шкандрій*, доктор філологічних наук, професор кафедри германських і словянських студій (Університет Монітоби (м. Вінніпег, Канада))

Упорядники тому:

- Полохович О. П.*, кандидат філологічних наук (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)
Пелешенко Н. І., кандидат філологічних наук (Національний університет «Києво-Могилянська академія»)

Здійснюється подвійне анонімне рецензування матеріалів

Засновник і видавець:

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Ідентифікатор у Реєстрі суб'єктів у сфері медіа: R40-04347

Внесено до Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора наук, кандидата наук та ступеня доктора філософії, категорія «Б» (наказ МОН України від 09.02.2021 № 157)

УДК 821.161'04:27-145.55-29

DOI: 10.18523/2618-0537.2024.4-5.3-8

Альошин В. В.

ПРОФАННИЙ І ТРАНСЦЕНДЕНТНИЙ СВІТИ В ОПОВІДАННІ ПРО ЗАСНУВАННЯ УСПЕНСЬКОЇ ЦЕРКВИ

У статті розглянуто реальний і трансцендентний світи та їхню роль в оповіданні про заснування Успенської церкви. Значну увагу приділено мотиву чуда та його зв'язку з позатекстовою дійсністю як ідеологічного обґрунтування потреби збереження Києвом початкової політичної функції. Також досліджено присутність трансцендентного в інтертекстуальних сюжетах (біблійні алюзії) і на рівні ідей (присутність Богородиці в Києві). Цікавить автора і проблема архітектурного дискурсу як наслідок впливу трансцендентного на реальне.

Ключові слова: Києво-Печерський патерик, оповідання про заснування Успенської церкви, трансцендентне, реальне, мотив чуда, християнство.

Києво-Печерський патерик — чи не найважливіша пам'ятка української агіографії, що посідає центральне місце в історії як християнської культури України загалом, так і життєвої прози зокрема. Основою Патерика є листування єпископа Володимиро-Суздальського Симона та ченця Києво-Печерського монастиря Полікарпа, також до нього входять «Житіє прп. Теодосія Печерського» прп. Нестора і оповідання про заснування Успенської церкви. До нас дійшли дві редакції: Арсеніївська (1406 р.) і Друга Касіянівська (1462 р.) [7], переклад якої і використано у цій статті. Що ж до оповідань про заснування Успенської церкви, то важливим у творенні сюжету та зв'язку з позатекстовою дійсністю є мотив чуда (як вияв трансцендентного) у поєднанні з прийомом ампліфікації (накопичення однотипних за функціями й змістовим навантаженням мотивів, які доповнюють один одного, посилюють, увиразнюють і деталізують загальну тенденцію твору) [8]. Згідно з Олександром Александровим, чудо використовується «як подієва форма долання духовно-божественною силою влади природи» [2, с. 157], тут чудесні події руйнують межі між небом і землею, вічним і тимчасовим, духовним і природним. Учений також зазначає, що «вербальний хронотоп чуда має властивість умістити в чітко окресленому локальному безмежне, що примножує це локальне» [2, с. 157].

Специфіка уявлень про світ у період переходу від язичництва до християнства полягала в тому, що світ було репрезентовано «через свідомість, яка символізує дійсність» [1, с. 40]. Водночас, за визначенням Александрова, «це картина світу, в якій життєвий досвід книжника переплівся з народною уявою, реальне синкретично пов'язане з надчуттєвим, а події теперішнього — з переказом про минуле і пророцтвом про майбутнє» [1, с. 40]. Модель світу, що у багатьох рисах визначає образну систему твору, в Києво-Печерському патерику витримана в християнській традиції. Події оповідання, як і Патерика в цілому, розгортаються переважно на схилах Дніпра. Олександр Александров зазначає, що окрім єдності дії в межовому просторі тут маємо ще й єдність місця у профанному просторі, що зумовлює концентрацію містичної та реальної енергетики [2, с. 155]. Якщо придивитися до місця уважніше, то близькість до вод Дніпра може вказувати на певний зв'язок із сакральним. Ріки в архаїчній українській культурі, як і вода, мали символічний характер, про що свідчать їхні численні репрезентації у народній творчості та літературних текстах. Зокрема мотив зміни течії річки застосовували і в бароковій драматургії. Як зразок, драма «Володимир» Теофана Прокоповича: «Ізсушим Дніпр іли біг его воспятъ пустим, но і самий по малі род

скупий опустим» [19]. І далі: «Сонце лучі закриєт. Дніпр же възп'ятиться» [19]. Розташування на схилах також може відсилати нас до образу Світової Гори, відповідно до уявлень про сакральність підвишень як місць зустрічі неба і землі. Однак апелювань до Святої Гори (Голгофи) й спадкоємних зв'язків із нею виявилось замало, адже саме тоді Русь починає боротися за духовні пріоритети. На час написання цього тексту припадають радикальні зміни у структурі церковно-політичних відносин країн християнського світу [9, с. 35], тож важливість Києва і вкорінення його у християнський ґрунт набуває особливого практичного значення.

Модель світу не обмежується просторовими категоріями, логічне продовження її — у системі персонажів, підпорядкованій відповідно до вертикальної осі світу: 1) носії вищих сакральних сил; 2) монахи, які так чи так пов'язані з сакральними силами; 3) миряни і монахи, які не мали взаємодій із вищими силами; 4) люди, одержимі бісами [2, с. 158]. Тобто йдеться про опозицію Бог — Сатана. У межах патерикових оповідань про творення Успенської церкви цю опозицію представлено доволі вузько, оскільки персонажі, зазвичай, взаємодіють із носіями вищих сакральних сил, не взаємодіючи з бісами. Прикладом опозиції Бог — Сатана може бути оповідання про Івана і Сергія. У ньому бачимо, як гріховні помисли Сергія унеможливають його взаємодію з символом сакрального — Богородичною іконою. Варто зазначити, що в тексті також фігурують персонажі, бінарні за своєю природою, як-от Шимон/Симон. Усі елементи моделі світу Патерика пронизані Божественною енергією, що надає йому цілісності. Сакралізація простору відбувається шляхом чудес, видінь і пророчств [2, с. 156].

На думку архієпископа Ігоря Ісіченка, в оповіданні про заснування Успенської церкви «найвиразніше втілилася визначальна тенденція давньоруських творів про Печерський монастир: сакралізація не так окремих постатей, як монастиря в цілому» [9, с. 35]. Значущість оповідання полягає у змалюванні чужих культурних сил, під впливом яких виникла церква, а також відтворення (у сакральному сенсі) події Хрещення Русі крізь призму легенди про Вхід Господній в Єрусалим [14, с. 484]. Згадка про спорудження Успенської церкви трапляється також у «Повісті временних літ»: «Почав будувати ігумен Стефан церкву Печерську на основі, яку заклав Феодосій, а на тій основі Стефан почав. І закінчили будувати на третій рік місяця липня в перший день» [18]. Тож важливість події і її символічний

сенс в історії Київської Русі постають більш ніж очевидними.

Для подальшого дослідження необхідно окреслити поняття «трансцендентне» і проблему пізнання у європейській культурній свідомості, звертаючись до філософських праць Іммануїла Канта, який уперше ввів це поняття у «Критиці чистого розуму» [10], та ідей Тома Аквінського, узагальнених у праці «Трансцендентність Я: етичні, метафізичні та богословські ракурси» Андрія Морозова [13]. Святий Тома вважав, що «пізнання є можливим, тому що об'єктивно існують «форми» (ідеї, якості, сутності), завдяки яким річ стає тим, чим вона є. Одвічні сутності існують до речей (у розумі Бога), в самих речах (як їхні притаманні якості), а також після речей (як результат абстрагування людського розуму)» [див. 13]. Так ідея присутності Бога, втілена у фізичному образі Успенської церкви, слугувала глибшому вкоріненню Києва в християнський світ та ідеологічно обґрунтувала потребу збереження ним своєї початкової політичної функції [8]. Присутність Богородиці на його теренах — ідея, що лишилася після зруйнування храму і його відбудов, адже він існує у сакральному позачасовому хронотопі.

За Іммануїлом Кантом, «трансцендентне» означає все те, що переступає та перевищує межі можливого досвіду і лежить за межами людського буття, свідомості й пізнання [10, с. 213–214]. Під цим поняттям маємо на увазі насамперед чудо, що фігурувало в процесі побудови Успенської церкви.

Перша зустріч із трансцендентним — це час пророкування Антонієм Печерським поразки війська Ярославичів у бою з половцями на річці Альта у 1068 р. Відповідно до цієї волі відбувається битва, де зраненого Шимона «якась сила вихопила поміж трупів» [17, с. 18], тоді він бачить видіння з образом майбутньої церкви. Отже, персонаж опиняється в ситуації між життям і смертю, тобто в точці умовного перетину реальності з потойбіччям. Далі йдеться про те, що Шимон чув голос Божий ще до цього, коли забрав із собою золотий вінець і пояс із католицького розп'яття. На прикладі поданих фрагментів, як вказує О. Александров, можна побачити «об'єктивізацію» Господа в дії та вербалізацію у вигляді голосу. Так виникає пара елементів, об'єднаних відношенням символічного уподібнення, що «складається з Бога та образів, у яких він з'являється людям» [2, с. 160]. Дослідження середньовічних уявлень про модель світу дає можливість зрозуміти глибину вкоріненості сакрального у текст, що забезпечує його цілісність.

Поява трансцендентного в оповіді про візантійських майстрів пов'язана із поняттям «межі». Цього разу дня і ночі: «...коли ми відпочивали в наших домівках, одного ранку, до схід сонця, прийшли до кожного з нас гарні молодці (скопці) та й кажуть: “Кличе вас цариця у Влахернську церкву”» [17, с. 22]. Саме явлення Богородиці у Влахерні безпосередньо передувало закладинам Успенської церкви, і відповідно — становленню Руської Церкви, оскільки Богоматір є прообразом Церкви Христової [14, с. 480].

Тут можна говорити про те, що трансцендентні явища слугують поштовхом до вербалізації ідей у реальному житті. Позадосвідне й ірраціональне виступає стимулом до фізичного втілення ідеї, яка в результаті виходить з-поза меж партикулярної свідомості у свідомість колективну. Так трансцендентна ідея будівництва церкви-прихистку Богородиці в свідомості Шимона та візантійських майстрів переросла в колективну ідею присутності у місті Києві святої покровительки, символу Христової Церкви — Богородиці. І вже внаслідок цього відбулося ідеологічне обґрунтування політичної ваги Києва. Як висновок, репрезентація сакральної ідеї мала практичний (реальний) вплив на суспільно-політичне життя Русі.

Опозиція «своє/чуже» стає ключем до розуміння ідеологічної функції тексту — зображення Києва як точки зіткнення візантійської та західної християнських традицій. Окрім цього, можемо говорити про перехід «чужого» у «своє» як на партикулярному рівні, так і в контексті становлення християнства на теренах Русі. Важливо зазначити, що приватний і суспільний рівень символічно пов'язані між собою. Так Шимон, що спочатку намагався одягнути реліквії з католицького розп'яття на своє тіло, під впливом чудес стає символом зразкового християнина. Згідно з Олександром Александровим, образною формулою персонажа є архетип смерть/воскресіння [2, с. 161]. Мотив зміни родового імені (Шимон) на нове (Симон) не лише символізує метаморфозу окремого персонажа, а й виступає як метафора переходу гріховного в праведне завдяки чуду. Оскільки поява самої церкви *a priori* є чудом, то в образі Шимона/Симона бачимо суспільство як таке, що стало на нову сходинку свого буття, з глибокою вкоріненістю в християнський світ. З цього можна зробити висновок, що не тільки присутність Богородиці, як втілення сакрального в профанному, обґрунтовує ідею величчя та повноправності Руської церкви, а й образ Шимона є тому підтвердженням.

Архієпископ Ігор Ісіченко наголошує, що «поява собору відбувається, за “Сказанням...”»,

на зіткненні трьох культурних традицій: католицької, скандинавської, греко-православної й автохтонної руської, але визначальна роль відводиться волі провидіння, котра реалізується як через надприродні явища, чудеса й одкровення, так і через конкретні вчинки історичних осіб» [8]. Тож західна християнська традиція репрезентована тут у вигляді необхідних для будівництва реліквій (пояса і золотого вінця), знятих Шимоном із католицького розп'яття і привезених потім зі Скандинавії на Русь; східна — візантійськими майстрами та іконописцями. Насамкінець, у контексті опозиції можна розглядати реальний і трансцендентний світи, наявні в оповіданні.

«Спорудження» священних місць споконвіку відбувається відповідно до певних приписів. Як зазначає Мірча Еліаде, «це “спорудження”, в кінцевому рахунку, було засноване на первісному одкровенні, яке *in illo tempore* відкрило архетип сакрального простору — той архетип, який відтоді копіювали і повторювали до нескінченності...» [4, с. 419]. Такі споруди символічно уособлюють цілий всесвіт, як правило, репрезентований через образ Космічної гори [4, с. 420]. У християнській традиції такою горою постає Голгофа — гора, на якій розп'яли Ісуса Христа. Це спонукає побачити паралель між конструкцією церков, їхнім розташуванням та обрядами, що супроводжують побудову храмів.

За визначенням Мірчи Еліаде, безпосереднє «спорудження» сакрального простору починається з виокремлення його з-поміж профанного [4, с. 419]. У оповіданні про створення Успенської церкви для цього використовується біблійна матриця легенди про Гедеона. Християнська екзегеза побачила у цьому тексті прообраз благодаті Божої, що спочатку живила церкву юдейську, а після явлення Христа людству з Його спасительною місією — оживила весь язичницький світ [14, с. 481]. Цей мотив простежується у «Промові Філософа» [12] та «Слові про закон і благодать» Іларіона: «По всій бо землі суша була раніше. Ідольською облудою народи були одержимі і роси благодатної не приймали» [6]. Так на політичну матрицю накладається релігійна для демонстрації процесу хрещення: суші як уособлення язичницького світу і роси як живильної Божої сили.

Агіограф детально описує вибір місця спорудження церкви: «Третього дня, станувши на цьому місці, помолилися і поблагословили місце й виміряно його золотим поясом у ширину і довжину. І підніс тоді Антоній руки до неба й сказав великим голосом: “Послухай мене, Господи,

послухай мене вогнем і нехай зрозуміють, що Ти так хочеш» [17, с. 24]. Звернення Антонія до Господа перегукується зі словами пророка Іллі: «Вислухай мене, Господи, вислухай мене, і нехай пізнає цей народ, що Ти — Господь, Бог, і Ти обернеш їхнє серце назад!» (1 Цар. 18:37). Цей заклик знаменує утвердження волі Божої і Його визнання: «І побачили *це*, всі люди, та й попадали на обличчя свої й говорили: «Господь, — Він Бог, Господь, — Він Бог!» (1 Цар. 18:39). Важливо, що використання біблійної матриці в цьому контексті дає нам змогу говорити про піднесення Антонія «до рангу найшанованіших біблійних персонажів» [9, с. 36].

Варто наголосити, що преподобні Антоній і Теодосій репрезентовані не лише в «земній», а й у «небесній» іпостасі. Їхнє життя не обмежувалося земним хронотопом, уже по смерті вони являються візантійським майстрам: «Тоді Ігумен виніс перед усіх їхні ікони і побачили греки й обези їх образ і поклонилися та й сказали, що це справді вони і ми віруємо, що вони живуть і по смерті й можуть помагати і заступатися за тими, що до них удаються» [17, с. 27]. Тут святі зображені поза часом. Розрив між «дійсністю» і «трансцендентним» відбувається за принципом символічного уподібнення, репрезентованим раніше в образі Бога і символів, що Його вербалізують.

На межі між символізмом і об'єктивністю також інтерпретується і число. За версією Мар'яни Нікітенко, «10-денний шлях майстрів міг означати не тільки реальну кількість днів подорожі, а й уподібнювати його подвигу Христа» [14, с. 483]. Триденні молитви також можуть мати символічний зміст (згадаймо про Святу Трійцю) [14, с. 483]. Тож «якщо точно дотримуватись “хронології” “Слова” (оповідання про заснування Успенської церкви. — В. А.), тобто відняти від 7 травня три дні молитов прп. Антонія, потім 10 днів шляху грецьких майстрів з Константинополя до Києва, і, нарешті, місяць їхнього перебування у столиці Візантії після явлення Богоматері, то отримаємо 24 березня. У 1073 р. на цей день припала Вербна неділя, оскільки Великдень того року припав на 31 березня» [14, с. 484]. Тут можна нагадати євангельську історію про Вхід Господній до Єрусалима та інтерпретувати освячення храму крізь призму Великого Входу.

Проте числа в оповіданні про Успенську церкву також можуть бути практичними відомостями, цікавими для істориків та архітекторів. Наприклад, закладини Успенського собору і справді відбулися щойно після смерті прп. Антонія.

Мар'яна Нікітенко пише, що «оскільки 7 травня припало у 1073 р. на вівторок, а закладини храмів зазвичай відбуваються у неділю — день Господень (іноді з суботи на неділю) і приурочуються до певної пов'язаної з цим храмом церковної події, то, найімовірніше, фундація храму сталася у неділю — 12 травня 1073 р.» [14, с. 490]. Так трансцендентний, на рівні тексту, світ утілюється в реальному окресленні історичної дійсності.

Накладання літературних відомостей на археологічні дані дає змогу припустити, що Успенський собор став першою кам'яною спорудою Києво-Печерського монастиря. Микола Орленко зауважив, що «закладений у 1073 році, він був зведений протягом трьох будівельних сезонів у 1075–1077 роках, будівництво завершилось 3 липня 1077 року, а 14 серпня 1089 року собор освятили» [15, с. 101–102]. У іншій своїй праці вчений зазначає, що «легенда (яка присвячена по суті опису процесу будівництва об'єкта архітектури) не описує детально зовнішній вигляд церкви, випускаючи архітектурний опис і звертає увагу на емоційно-літературний опис подій, цитування слів дійових осіб, опис емоційного стану майстрів» [16, с. 66]. Також, підсумовуючи, він наголошує на тому, що «попри технічну недостовірність, оповідання про Успенську церкву дає уявлення про декор, розмір, модуль будівництва» [16, с. 69].

Розглядаючи архітектурний дискурс як наслідок впливу трансцендентного на реальне, зауважимо, що значення «богосозданої» Великої Печерської церкви для подальшого розвитку руської архітектури важко переоцінити. На думку Андрія Реутова, «Успенський собор як архітектурний витвір був новаторським для свого часу. Він не має прямих аналогій ані в киеворуській, ані в візантійській архітектурі, проте викликав хвилю наслідувань» [20].

Отже, можемо зробити висновок, що числа в оповіданні, як і хронотоп, можуть мати як сакральну (символічну), так і профанну (практичну) функцію, а текст може слугувати доповненням до археологічних даних та бути використаним при реконструкції. У цьому сенсі текст може виходити за межі гуманітаристики і слугувати допоміжним джерелом у технічній сфері. Окрім цього, трансцендентні ідеї (Божої присутності та зіткнення Сходу і Заходу) у фізичному втіленні можуть мати не лише ідеологічний, а й естетичний вплив, формуючи подальший напрям розвитку архітектурних форм.

Переплетення чудесного з реальним також відображається у легендах, пов'язаних з істо-

ричними постатями. Приміром, пояс, привезений Шимоном, допоміг зцілитися князеві Володимиру Мономаху, який у результаті цієї події побудував церкву в Ростові [17, с. 29]. Отже, враховуючи унікальність Великої Печерської церкви як архітектурної пам'ятки, можемо зробити висновок, що в оповіданні міститься інформація про поширення на Північ певного архітектурного стилю.

Археологічні дослідження в склепах Успенської церкви у 1998–1999 рр. допомогли знайти останки представників княжих родин, зокрема Олельковичів [11, с. 139]. За текстом оповідання, першим, хто був похований в церкві, став Шимон. Це поховання, як і знайдені у XX ст., також можна розцінювати як вихід за межі трансцендентного, адже поховання у сакральному

церковному просторі завжди мають символічний характер.

Підсумовуючи, можемо виділити широкий функціональний спектр твору: розвиток патерикової літературної традиції, ідеологічне обґрунтування ролі Києва як столиці, репрезентацію Русі як точки перетину між Заходом і Сходом, опис історичних подій, надання архітектурних даних. Трансцендентне репрезентовано мотивами чуда, які часто слугують сюжетною основою агіографічного тексту й пояснюють закономірності побудови церкви (відповідаючи на запитання «чому?»). Перетин трансцендентного і реального відбувається у площині матеріального світу: хрещення Русі, будівництво Успенської церкви, зцілення Володимира Мономаха, поховання на території храму.

Список літератури

1. Александров О. Старокиївська агіографічна проза XI — першої третини XIII ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 1999. 272 с.
2. Александров О. Структура мира и персонажей в Киево-Печерском патерике. *Література Київської Русі: Між міфопоетикою і християнським символізмом* : [Статті. Монографія]. Одеса : Астропринт, 2010. С. 150–165.
3. Біблія / пер. Огієнка І. Київ : ВБФ «Східноєвропейська гуманітарна місія», 2019. 1412 с.
4. Еліаде М. Трактат з історії релігій / пер. з француз. Олексія Панича. Київ : Дух і Літера, 2016. 520 с.
5. Жиртуєва Н. «Трансцендентне» та «іманентне» в релігійному містичному досвіді. *Філософські обрії : наук.-теорет. часопис* / Інститут філософії імені Г. С. Сковороди ; Полтав. держ. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Київ ; Полтава : ПДПУ імені В. Г. Короленка, 2006. Вип. 16. С. 183–194. URL: <http://dspace.rpru.edu.ua/handle/123456789/2118> (дата звернення: 23.11.2023).
6. Іларіон. Слово про закон і благодать / пер. сучасною українською мовою В. Крекотень. *Ізборник*. URL: <http://litopys.org.ua/oldukr/ilarion.htm> (дата звернення: 23.11.2023).
7. Ісіченко Ігор, архієпископ. Житійна література XVII—XVIII ст. URL: <https://www.bishop.kharkov.ua/курси-лекцій/історія-української-літератури-xvii-xviii-ст/05-житійна-література-xvii-xviii-ст> (дата звернення: 22.04.2024).
8. Ісіченко Ігор, архієпископ. Києво-Печерський патерик. URL: <https://www.bishop.kharkov.ua/курси-лекцій/історія-української-літератури-x-xvi-ст/09-києво-печерський-патерик> (дата звернення: 22.04.2024).
9. Ісіченко Ю. А. Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI — початку XVIII ст. на Україні. Київ : Наукова думка, 1990. 180 с.
10. Кант І. Критика чистого розуму / пер. з нім. та прим. І. Бурковського. Київ : Юніверс, 2000. 504 с.
11. Козак О., Потехіна І. Краніологічні та палеопатологічні дослідження поховань Успенського собору Києво-Печерської Лаври. *Електронний архів Національного університету «Києво-Могилянська академія»*. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/e05052f9-c30e-48f2-9a9c-fa8ad00e34f0> (дата звернення: 23.11.2023).
12. Літопис Руський / пер. з давньорус. Л. С. Махновця. *Ізборник*. URL: <http://litopys.org.ua/litop/lit05.htm> (дата звернення: 23.11.2023).
13. Морозов А. Ю. Трансцендентність Я: етичні, метафізичні та богословські ракурси. *Вісник Національного авіаційного університету*. 2011. № 1. С. 64–68. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Vnau_f_2011_1_17.pdf (дата звернення: 23.11.2023).
14. Нікітенко М. Хрещення Русі та заснування Успенського собору у символічній інтерпретації творців Києво-Печерського патерика. *Софія Київська: Візантія. Русь. Україна*. 2014. Вип. 4. С. 478–490.
15. Орленко М. Історія Успенського собору Києво-Печерської Лаври — головної святині східного православ'я. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2015. Вип. 40. С. 97–113.
16. Орленко М. Образ Успенського собору в давньоруській літературі. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування : наук.-техн. зб. / Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. ; відп. ред. М. М. Дьомін*. Київ : КНУБА, 2016. Вип. 44. С. 64–69.
17. Печерський Патерик, або Праведні Старої України / пер. з старосл. А. Г. Великий. Рим : ОО. Василян, 1973. 279 с.
18. Повість врем'яних літ: Літопис (За Іпатським списком) / пер. з давньоруської, післяслово, комент. В. В. Яременка. *Ізборник*. URL: <http://litopys.org.ua/pvlyar/yar07.htm> (дата звернення: 08.04.2024).
19. Прокопович Ф. Владимир. *УкрЛіб*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=8611> (дата звернення: 24.03.2024).
20. Реутов А. Побудова Успенського собору Києво-Печерської лаври. *Восточноєвропейський археологічний журнал*. 2001. № 1 (8). URL: <http://archaeology.kiev.ua/journal/010101/reutov.htm> (дата звернення: 23.11.2023).

References

- Aleksandrov, O. (1999). *Starokyivska ahiohrafichna proza XI — pershoi tretyny XIII st.* Astroprynt [in Ukrainian].
- Aleksandrov, O. (2010). *Struktura mira i personazhei v Kyievo-Pecherskom paterike*. In *Literatura Kyivskoi Rusi: Mizh mifopoetykoiu i khrystyianskym symbolizmom* (pp. 150–165). Astroprynt [in Russian].
- Bibliia*. (2019). (I. Ohienko, Transl.). VBF “Skhidnoevropeiska humanitarna misiia” [in Ukrainian].

- Eliade, M. (2016). *Traktat z istorii religii* (Oleksii Panych, Transl.). Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Ilarion. *Slovo pro zakon i blahodat* (V. Krekoten, Transl.) In *Izbornyk*. <http://litopys.org.ua/oldukr/ilarion.htm> [in Ukrainian].
- Isichenko, Yu. A. (1990). *Kyievo-Pecherskyi pateryk u literaturnomu protsesi kintsia XVI — pochatku XVIII st. na Ukraini*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Isichenko, Ihor, arkhiepyskop. Kyievo-Pecherskyi paterik. <https://www.bishop.kharkov.ua/kursy-lektsii/istoriia-ukraïns'koi-literatury-X-XVI-st/09-kyievo-pechers'kyi-paterik> [in Ukrainian].
- Isichenko, Ihor, arkhiepyskop. Zhytiina literatura XVII–XVIII st. <https://www.bishop.kharkov.ua/kursy-lektsii/istoriia-ukraïns'koi-literatury-XVII-XVIII-st/05-zhytiina-literatura-XVII-XVIII-st> [in Ukrainian].
- Kant, I. (2000). *Krytyka chystoho rozumu* (I. Burkovskiy, Transl. and Notes). Yunivers [in Ukrainian].
- Kozak, O., & Potiekhina, I. Kraniolohichni ta paleopatolohichni doslidzhennia pokhovan Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi Lavry. In *Elektronnyi arkhiv Natsionalnoho universytetu "Kyievo-Mohylianska akademiia"*. <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/e05052f9-c30e-48f2-9a9c-fa8ad00e34f0> [in Ukrainian].
- Litopys Ruskyi (L. E. Makhnovets, Transl.). In *Izbornyk*. <http://litopys.org.ua/litop/lit05.htm>.
- Morozov, A. Yu. (2011). Transcendentnist Ya: etychni, metafizychi ta bohoslovski rakursy. *Visnyk Natsionalnoho aviatorskoho universytetu*, 1, 64–68. http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Vnau_f_2011_1_17.pdf [in Ukrainian].
- Nikitenko, M. (2014). Khreshchennia Rusi ta zasnuvannia Uspenskoho soboru u symvolichnii interpretatsii tvorciv Kyievo-Pecherskoho paterika. *Sofia Kyivska: Viziantii, Rus, Ukraina*, 4, 478–490 [in Ukrainian].
- Orlenko, M. (2015). Istoriiia Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi Lavry — holovnoi sviatyni skhidnoho pravoslavia. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia*, 40, 97–113 [in Ukrainian].
- Orlenko, M. (2016). Obraz Uspenskoho soboru v davnoruskii literaturi. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia*, 44, 64–69 [in Ukrainian].
- Pecherskyi Paterik, abo Pravedni Staroi Ukrainy. (1973). (A. H. Velykyi, Transl.). OO. Vasylian [in Ukrainian].
- Povist vremiianych lit: Litopys (Za Ipatskym spyskom). (V. V. Yarmenko, Transl.). *Izbornyk*. <http://litopys.org.ua/pvlyar/yar07.htm>.
- Prokopovych, F. Vladimir. *UkrLib*. <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=8611>.
- Reutov, A. (2001). Pobudova Uspenskoho soboru Kyievo-Pecherskoi lavry. *Vostochnoevropejskij arheologicheskij zhurnal*, 1 (8). <http://archaeology.kiev.ua/journal/010101/reutov.htm> [in Ukrainian].
- Zhyrtueva, N. (2016). “Transsendentne” ta “imanentne” v relihiinomu mistychnomu dosvidi. In *Filosofski obrii : nauk.-teoret. chasopys*. <http://dSPACE.pnpu.edu.ua/handle/123456789/2118> [in Ukrainian].

V. Aloslyn

REAL AND TRANSCENDENTAL WORLDS IN THE STORY OF THE FOUNDING OF THE DORMITION CATHEDRAL

The article discusses the real and transcendental worlds and their roles in the story of the founding of the Dormition Cathedral. Furthermore, the article contains an analysis of characters and places, demonstrating their influence on the plot and ideological content. The author describes the term “transcendental” in the context of the text, using the theories of Immanuel Kant (“The Critique of Pure Reason”) and the thoughts of Thomas Aquinas. Considerable attention is paid to the motif of the miracle and its connection with extra-textual reality as an ideological justification for preserving Kyiv’s primary political function. In this case, the author describes the influence of Western and Eastern models of Christianity through the prism of symbols. The presence of the transcendent in intertextual plots (biblical allusions) and at the level of ideas (the presence of the Mother of God in Kyiv) is also explored. Additionally, the intertextual plot includes texts from the XI–XVII centuries written by different authors and genres: “Tale of Bygone Years,” “Volodymyr,” “The Sermon on Law and Grace,” etc. Moreover, the article utilizes works written by historians of religion, fiction writers, and philosophers such as Mircea Eliade. The author is also interested in the problem of architectural discourse as a consequence of the influence of the transcendent on the real. Specifically, the real and transcendental worlds in this article are described through the role of numbers and dates. The information in this text can be useful both for humanitarians and people with technical education.

Keywords: Kyiv-Pechersk Paterikon, story about the foundation of the Dormition Cathedral, transcendent, real, miracle motif, Christianity.

Матеріал надійшов 1 червня 2024 р.



Пелешенко О. Ю.

ІЗ ЗІРКОЮ НА ПЛЕЧІ: ДЖЕРЕЛА АПОКРИФІЧНОГО ОПОВІДАННЯ «ПИЛАТ І ПРЕСВ. БОГОРОДИЦЯ»

У статті вперше досліджено джерела апокрифічного оповідання «Пилат і пресв. Богородиця» з рукопису отця Теодора Поповича Тухлянського XVIII ст. Доведено, що стриженевим засобом сюжетотворення оповіді про навернення Понтія Пилата в християнство після розмови з Дівою Марією є логіка богородичного чуда.

Розглянуто систему співвідношень тексту Біблії і апокрифів про Діву Марію та Понтія Пилата крізь призму теорії гіпертекстуальних трансформацій Ж. Женетта. Послугуючись методами структурного аналізу, укладено показчик мотивів апокрифів про Понтія Пилата за зразком відповідних індексів, які розробили фольклористи Ф. Бадаланова, О. Белова, М. Зовчак, І. Кметь.

Виявлено генетико-контактні зв'язки оповідання з 1) корпусом апокрифічних апологій Пилата; 2) марійстичною іконографічною традицією; 3) різдвяним циклом легенд про зірку Уранії; 4) «Житієм Богородиці» Епіфанія Монаха.

Ключові слова: українська література, апокриф, Євангеліє, ідеологія, Діва Марія, Понтій Пилат, гіпертекстуальність, чудо.

Чи не з перших століть християнства апокрифи мали неабиякий читацький попит, виконуючи особливу місію — заповнення місць недоокреслення у скупій на подробиці біблійній оповіді. Свого часу І. Франко виокремлював дві спільні риси для всіх «відречених книг»: «побожну фантазію» (основний каталізатор виникнення будь-якого апокрифічного сюжету) і «побожну цікавість» [12, с. 119]. Обмежмося одним промовистим прикладом: 431 р. Вселенський Собор у Ефесі проголосив Пресвяту Діву Марію Богородицею (грец. Θεοτόκος) [22, р. 22]. Із визнанням земної жінки матір'ю Божого Сина спалах інтересу навколо її персони в народній релігійній культурі — духовних піснях, колядках, легендах, наївному іконописі — видається цілком закономірним. Богоматір із перших століть християнства є однією з центральних постатей новозавітних апокрифів, творів релігійного змісту, що їх Церква не визнавала за канонічні. Водночас віряни чи не одразу по євангельських часах у особі тієї, хто «до Різдва Діва і по Різді Діва», розглядали посередницю між Богом і людьми з рисами земної, дуже земної жінки [9, с. 169]. Тож Богородиця стала еталоном доброї господині, помічницею породіль і закоханих, заступницею, цілителькою. Також образ Диви Марії абсорбував стародавні язичницькі культи родючості: звідси побутування повір'я, що саме на Благовіщення розкривається земля й починає рости трава.

Апокрифічні сюжети можуть передаватися усно і письмово, бути оригінальними і перекладними та втілюватися в різних жанрах, як-от апокрифічна легенда, апокрифічне оповідання, переказ, літопис, поема, видіння. Хоча деякі апокрифічні сюжети для українського письменства є ендемічними, більшість юдеохристиянських легенд, що виникли на межі ер в елліністичному середовищі чи на християнському Сході, пройшла довгий шлях, перш ніж потрапити на територію Русі з Палестини, Єгипту, Сирії, Ефіопії за грецького, болгарського чи латинського літературного посередництва [16, с. 109]. Найдавніші з відомих слов'янських списків апокрифів, що їх датують XII ст. («Ходіння Богородиці по муках», «Ходіння Агапія до раю»), майже відразу було сприйнято оригінальною літературою Київської держави («Слово про Закон і Благодать», «Повість врем'яних літ», «Ходіння ігумена Даниїла»).

Складність у дослідженні християнських релігійних легенд загалом і оповідання «Пилат і пресв. Богородиця» зокрема полягає в небезпеці неадекватного хронологічного оцінювання старовинних манускриптів, оскільки більшість апокрифів збереглася в українських списках XV–XIX ст. здебільшого в редактованих варіантах із пізніми інтерполяціями. При цьому лінгвістичний аналіз пам'ятки не завжди дає змогу встановити дату її написання, бо в середні віки

різкі зміни у звуковій і граматичній сферах на письмі зазвичай відбувалися із запізненням. Навіть якщо вдається встановити час, коли «рука скриптора вивела літери найдавнішого з відомих списків тексту, то все одно досить складно здогадатися, скільки йому передувало ще інших текстів, що оповідали про те саме» [17, с. 46]. Іще в перші століття християнства з'явилися легендарні тексти, напряду дотичні до апокрифічного Євангелія від Никодима, які входять у літературознавчий обіг під збірною назвою «Пилатових актів». У них ідеться про прихід із Єрусалима до римського цезаря жон-мироносиць; розповіді імператору про суд над Ісусом Христом і про чудеса, здійснені ним; лист до Пилата й прихід останнього з хітоном Христа до цезаря; самогубство Пилата й митарство його душі й тіла після смерті. Усі ці тексти є розгорнутими парафразами одне одного, а тому встановити первинність/вторинність тієї чи тієї версії можна лише гіпотетично (докладніше див. [15; 26]). Ще складніше буває часом провести чітку демаркаційну лінію між оригінальною та перекладною літературою, «своїм» і «чужим» словом.

Стає в пригоді дуже наївне запитання: що хотів сказати автор? Адже метою творців апокрифічних творів могло бути прагнення не лише розтлумачити або доповнити новими подробицями сторінки священної історії, а й досягти вузьких «екзегетичних і катехитичних цілей» [11, с. 47]. Розуміння ідеологічних передумов дає відповідь на кілька дослідницьких проблем: у якому середовищі міг зародитися сюжет; на які взірці міг спиратися скриптор/перекладач і чи не закладено у творі явних ціннісних конфліктів.

Оповідання «Пилат і пресв. Богородиця» вміщено на сторінках рукопису отця Теодора Поповича Тухлянського, який опублікував згодом І. Франко у «Апокрифах і легендах з українських рукописів» [2, с. 337–338]. Збірник має виразні риси південно-західних говорів і був виготовлений не пізніше середини XVIII ст. на території західних областей України. Текст присвячений наверненню Понтія Пилата в християнство і напрочуд лаконічно концентрується довкола трьох подій: 1) Понтію Пилату явилася Богородиця з зіркою на чолі; 2) щойно префектові захотілося торкнутися до зорі, вона перемістилася на ліве плече Пречистої, нагомість Пилатова рука заціпеніла; 3) суддя Сина Божого увірував у Святу Трійцю й прийняв мученицьку смерть за Христа, ще й не сам, а з дружиною та синами.

Наводимо твір повністю й мовою оригіналу, оскільки він досі не ставав об'єктом окремої наукової розвідки: «Гди по воскресенні Христовом пришла Пресвята Богородица с почтою радосною до Пилата, до старости Іерусалимского, и увидѣ Пилат на головѣ ся звѣзду пресвѣтлую, і рече: “Маріє, что я виджу на головѣ твоей знамение!” И уставши староста хотѣл узяти оную звѣзду, а звѣзда из головы изступила на лѣвое плече. Он и там хотѣл узяти ея, а звѣзда знову изнишла на голову Пречистой, а в том часѣ Пилатова рука оцепенѣла. Видячи то Пилат, упаде в ноги пречистой Богородици и рече: “О Маріє, во истену ти еси мати Христа Бога!” И поклонися ея и прославил Христа Сина Божія и пречистую Матер его и вѣрова во Христа со женою своею и со двома синами, яко о том пише широче в житии своем Пилатовом, како пострада иза Христа со женою и синами своими и приняша вѣнца мученичскія во царствѣ небесном» [2, с. 337–338].

Українська культура в XVII–XVIII ст. переживала спалах інтересу до чудесного й нову хвилю популярності ікони [9, с. 170]. За спостереженням Леоніда Ушкалова, в літературі цього періоду можна подибати «сотні, а може, навіть тисячі історій про дива святих ікон» [21, с. 51], зокрема богородичних. Спільним знаменником для них є категорія чуда, визначеного С. Аверінцевим як «зняття волею всемогутнього Бога-Творця покладених цією ж волею законів природи, що наочно виявляє для людини владу Творця над його творінням, що стоїть за світом речей» [1, с. 498]. Іще в середньовічному письменстві чудо як сюжетний елемент з'являється в апокрифічній та агіографічній літературі як включений жанр, інкорпорується до жанрової структури життя святого як «текст у тексті» із замкненою системою символів. Існував і окремий жанр творів, у осередні яких лежало чудо, — богородичні оповідання, які активно експлуатовалися оригінальним письменством в добу Бароко (згадаймо хоча б «Небо нове» Йоанікія Галятовського (1665) або «Руно Орошенное» Димитрія Туптала (1697)) і стрижневим елементом яких часто ставав екфразис (опис) ікони.

У наведеному апокрифічному фрагменті є три елементи богородичного чуда, кожен із яких може бути співвіднесений із трьома етапами ритуалу переходу за системою А. ван Геннепа [27]: 1) Пресвята Діва сама обирає візюнера, являючись старості Єрусалимському, даючи йому змогу пережити світлову ієрофанію (прелімінальний етап, відбувається відділення об'єкта ритуалу від його минулого); 2) Пилат утрачає контроль

над рукою і звертається до Богородиці з молитвою, що передано у формі прямої мови (лімінарний етап, відбувається переродження в новий стан і втрачаються ознаки, які досі становили сутність об'єкта); 3) Пилат прозирає від духовної сліпоты й стає мучеником за християнську віру (обряди включення й утвердження об'єкта в новому статусі). Слід зазначити, що в апокрифі зміни фізичного стану героя внаслідок чудесного втручання Богородиці (тимчасова раптова знерухомленість руки й не менш раптове зцілення) описано за традицією, типовою для оповідей про цілющі властивості ікон. Наприклад, за Оленою Матушек, якби ми спробували визначити образи Діви Марії та її візонера через функції дійових осіб, що їх запропонував для казкових персонажів Володимир Пропп у роботі «Морфологія чарівної казки», то «Богородиця б постала як помічниця, дарителька або цілителька» [9, с. 176]. Отже, богородичне оповідання завжди відбувається в лімінальному хронотопі, де чудо скасовує дії природних законів, щоби вказати людині шлях до морального вдосконалення й допомогти перейти від стану гріха до святості. Язичник Пилат завдяки досвіду чудесного переживає ініціацію й постає перед нами зовсім іншою людиною.

Як бачимо, сюжет зберігає універсальну структуру богородичного чуда, проте кидає нам низку інших викликів: із яких джерел запозичений образ Богородиці із зіркою на чолі/плечі? Чи може він бути породженням локального культурного універсуму? Що символізують спроби Пилата доторкнутися до неї? Нарешті, чому Пилат у творі постає християнським мучеником і про яке «життя Пилатове» йдеться?

У медієвістиці вже стала загальним місцем теза, що в християнській апокрифічній традиції образ Понтія Пилата є виразно амбівалентним [11, с. 249]: йдеться або про безапеляційне засудження героя скриптором, або ж про спроби уподібнення життєпису жорстокого префекта Юдеї й судді Христа до житій святих. Якщо одні християнські легенди вкрай демонізували Пилата, описуючи самогубство «старости Єрусалимського» та митарства його вже мертвого тіла, яке не приймали ні води Тибру, ні жерло Везувію, то інші робили з судді Христа страждальця за віру. Перша група оповідей цікавитиметься темою злочину та відплати великого грішника, друга — темою каяття й навернення розкаяного грішника [26, р. 27]. Як і у випадку з поетичною біографією Діви Марії, причину амбівалентності слід шукати в надмірному лаконізмі даних про біографію Пилата як у Тетраєвангелії, так і в анти-

чний історіографії [15, с. 72]. Надто з огляду на те, що з IV ст. Пилатове ім'я входить до трійки згадуваних (окрім Ісуса Христа та Діви Марії) в Нікейському символі віри, а отже, його щоразу згадують на літургії.

На думку Я. Мельник, апокрифічні апології Пилата створені з апологетичної та/або психологічної інтенції довести, що «християнство із самих його початків було такою релігією, до якої хилилися найвищі уми та найсильніші володарі поганського світу» [11, с. 46]. Саме тому в писаних текстах цього стибу й легендах, переповідааних із уст в уста, римлянин зі знатного роду Понтіїв «постає в світлі значно кориснішим, ніж у канонічних Євангеліях»; саме тому його зображено «наверненим у Христову віру і охрещеним разом з жінкою і двома дітьми» [11, с. 46]. Що ж до співвідношень тексту Біблії та апокрифічної «пилатіани», то фактично ми маємо справу з явищем гіпертекстуальних трансформацій, що їх описав Ж. Женетт. Гіпертекстом у семіотиці є будь-який текст, який впливає з більш ранньої праці (гіпотексту): пародія, стилізація, використання старих форм у новій функції (антижанр). За визначенням Ж. Женетта, гіпертекстуальність «стосується будь-яких відносин, що об'єднують текст В (який я називаю гіпертекстом) і попередній текст А (я, звичайно, називаю його гіпотекстом), на якому давніший текст відбивається так, що це вже не можна назвати коментарем» [24, р. 5].

Отже, апокриф можна визначити як вторинний текст, інваріантне ядро якого становить інтертекстуальна основа Святого Передання. У цьому контексті дослідити апокрифічний сюжет означає визначити його зв'язок із біблійною оповіддю, із конкретним епізодом священної історії. Польський славіст А. Наумов пропонує звертати увагу, чи йдеться про 1) порушення по черговості сюжетних елементів Святого Письма; 2) додавання елементів, яких немає у Біблії; 3) довільну інтерпретацію біблійного тексту, часом із нехтуванням церковною традицією [25, s. 113].

Українські рукописи містять кілька апокрифічних переказів, у яких Понтій Пилат постає страждальцем за християнську віру; усі вони реалізують другу модель творення апокрифічного сюжету за класифікацією А. Наумова — додавання елементів, яких немає у Біблії. Наприклад, у рукописі Київського Михайлівського монастиря (1650 р.) в оповіданні «Слово, як Марфа обвинуватила Пилата перед царем Августом. Благослови, Отче, прочитати» Пилат приходить до Октавіана Августа (27 р. до н. е. — 14 р. н. е.),

що є очевидним анахронізмом, і просить: «Господине державный кесарю, повели мнѣ дати мученіє, дя остават ся ми грѣхи моя, понеже азъ грѣшный зло сотворихъ праведному сему Исусу» [2, с. 356]. Кесар «же «повелѣ тако сотворити и мучити єго различными муками». Понтій Пилат, як і типовий мученик часів занепаду Римської імперії, звертається до неба перед смертю: «Помилуй мя, Христе царю, Сине Бога живаго и творче веселье! Согрѣшихъ азъ пред тобою, предавый ты на смерть». «Глас з неба» звертається до Пилата: «Радуй ся, Пилате, яко мене ради страсть съю терпиши или приємлеша. Вниди убо во обитель Отца моего, се бо отверзоша ти ся врата райская, и ангелское воинство собраша ся держаше вѣнецъ и свѣщи, ждуще пришествія твоего. То увійди в обитель Батька моего, бо відчиняються ворота райські, і воинство янгольське тримає вінець і жеде приходу твоего». Мечник відсікає голову Пилата, відтак із неба сходить ангел господній і «бере главу його на небо» [2, с. 356]. Це — типовий фінал мартирію.

У оповіданні «Пилат і св. Стефан» зі Львівського рукопису XVI ст. йдеться про навернення Пилата старфйшини «со женою и со двѣма отрочищема», їхнє спільне служіння громаді, зведення «церкви красной» на честь первомученика Стефана, що являється Пилату уві сні, та Пилатову праведну смерть. Перша частина «Пилата і св. Стефана» здебільшого сфокусована на діяннях первомученика, а ось у другій частині апокрифа до префекта уві сні зненацька являється св. Стефан і просить звести храм в його ім'я: «Възлюбленниче мой, ни скорби, ни плача» [...], но стовори молитвенный храмъ в иена наша, напиги еже по сие роду творити памяти наши мѣсяца априля, якож почитахом, по седмем мѣсяци и ты почиши с нами» [3, с. 258]. «Заутра же въстав Пилат с радстѣю великою и сътвори церковь красну святим и блаженным мученикомъ, заповѣдавъ благолѣпной памяти добрыхъ мучеников» [3, с. 258]. Згодом первомученик повідомляє Пилату про дату близької смерті (сприймалася, звісно, як благо й передчуття райських блаженств). Сім місяців по тому «еще же и жена его почи с миромъ» [3, с. 258].

Перед нами, як і у оповіданні «Пилат і пресв. Богородиця», не так негативний євангельський персонаж Понтій Пилат, як типовий «житійний» герой [15, с. 76], язичник, який після досвіду видіння «призвав жену свою и оба дѣтища и крестища вси славяше Бога» [3, с. 257]. Мотив охрещення Пилата з дружиною й двома синами є і в оповіданні про Пилата і пресвяту Богородицю, тож є підстави припустити наявність між

творами генетико-контактних зв'язків (осередкових або прямих).

Може видатися дивним, чому апокрифічна «Пилатіана» взагалі апелює до житійних матриць. Насправді діалог апологій Пилата та агіографії є закономірним. Стрижнева тема обох оповідань — навернення представника язичницької еллінсько-римської цивілізації та його преображення під впливом християнської віри — була подібна до десятків аналогічних сюжетів із житій, а тому її могли описувати за допомогою тих самих риторичних прийомів, топосів, рубрик, біблійних тематичних ключів, що варіювалися залежно від вибраного автором типу *imitatio Christi*. Не варто забувати, що інтерес до традиційно негативних персонажів — великих грішників — євангельської історії зумовлений центральністю позиції в моральній проповіді християнства вчення про каяття та відпущення гріхів. Буцім не існує «ні елліна, ні юдея», коли людина справді стає на шлях пошуку того, *що є Істиною*. Зразками для великої кількості таких оповідань, поширених як у західноєвропейському, так і у східному християнському ареалах, були євангельські притчі про розбійників, митарів, блудниць, а також, що особливо важливо для нашого дослідження, чудесне преображення гонителя християн Савла, його сліпоту і прозріння: «І хвилі тієї відпала з очей йому ніби луска, і зараз видющий він став... І, вставши, охрестився, і, прийнявши поживу, на силах зміцнів. І він зараз зачав у синагогах звіщати про Ісуса, що Він Божий Син. І дивом усі дивувалися, хто чув, і говорили: Хіба це не той, що переслідував в Єрусалимі визнаців оцього Ім'я, та й сюди не на те він прибув, щоб отих пов'язати й привести до первосвященників?» (Діяння 9:18–21).

Так, з огляду на граничну незамкненість середньовічного твору до вертикалі жанрової/культурної пам'яті у апокрифічних новозавітних героїв індивідуальні риси персонажів визначалися відповідністю 1) «біблійним тематичним ключам» (Р. Піккіо) та підпорядкованістю їхнім 2) предикативним ролям, своєю чергою заданим також 3) жанрами, 4) предметами зображення та 5) сферами вживання. Актуальним завданням для медієвіста є пошук та інтерпретація цих закономірностей.

Цікаву методику для окреслення зв'язків між біблійним гіпотекстом і сюжетами народних релігійних легенд пропонує фольклористка І. Кметь, структуруючи марійні апокрифи як «поетичну біографію героя» і беручи за основу сортування матеріалу мотив як найменшу струк-

турну одиницю тексту. Дослідниця слідом за Ф. Бадалановою [4, с. 5–7], О. Беловою [14, с. 17], М. Зовчак [28, с. 7] наголошує також на необхідності укладення для кожної національної літератури «народної Біблії», себто індексованого відповідно до структури Старого й Нового Завітів корпусу різножанрових літературних і фольклорних переказів Святого Письма, зафіксованих на території певного регіону чи країни з покажчиком мотивів як найменшої структурної одиниці тексту [7, с. 50]. Для марійних апокрифів покажчик мотивів визначається одинадцятьма найважливішими епізодами із життя Богородиці: 1) Різдво Богородиці; 2) Введення в храм; 3) Заручини з Йосипом; 4) Благовіщення; 5) Різдво Христове; 6) Втеча Святої Родини до Єгипту; 7) Дитинство Христа; 8) Розп'яття й Воскресіння Ісуса Христа; 9) Будні Богородиці від Воскресіння Христа до Успіння; 10) Успіння Богородиці; 11) Сюжети з християнської есхатологічної апокрифіки.

Не претендуючи на вичерпність, поетичну біографію Понтія Пилата можна структурувати за такими мотивами: 1) народження Понтія Пилата; 2) дитинство та прихід до влади; 3) суд на Христом і віщі сні Клавдії Прокули, Пилатової дружини; 4) доля Понтія Пилата після розп'яття Христа на Голгофі. Подальша поетична біографія Понтія Пилата залежить від екзегетичної лінії, яку обрав скриптор, — викривальної або виправдувальної.

Лінія А (тема великого грішника)	5а) ганебна смерть Пилата	6а) митарства; неприйняття його тіла жодною із земних стихій
Лінія Б (тема розкаяного грішника)	5б) Пилатове навернення у християнство	6б) мученицька смерть, святість, посмертні чуда

Оповідання «Пилат і пресв. Богородиця» реалізує мотиви 4, 5б і 6б, укладаючи наратив у жанрові рамці богородичного чуда.

Відповіді ж на решту запитань — на кшталт «Що символізує зісковзування зорі з одного плеча на інше?» — неможливо отримати, не знаючи джерел пам'ятки. Оскільки за логікою композиційно цілого збірника отця Теодора твір напевно чи є оригінальним, пошук претекстів — завдання надважливе. На перший погляд, сюжет не має очевидних аналогів ані в українському, ані у світовому письменстві. Ба більше, Іван Франко, публікуючи його у другому томі «Апокрифів і легенд з українських рукописів», чесно зазначає: «Відки взято се оповідане — не звісно» [2, с. 338]. Щоправда, висловлює припущення, що «частина його, про зізду, скопійована очевидно з оповідання Афродитяна про зізду на

богині Урії» [2, с. 338]. З цього можна зробити попередній висновок, що текст скопійовано з двох різних джерел: з одного почерпнуто образ Богородиці та її зорі, інший же відсилає до апокрифічної Пилатіани. Що ж до незвичного образу «живої» зорі, то у рукописі отця Теодора Поповича Тухлянського вона з'являється також у оповіданні, присвяченому епізоду з Євангелія від Луки про поклонінню пастухів маленькому Ісусу Христу: «И видѣли звѣзду на челѣ пресвятой Богородици барзо яснуу» [2, с. 121].

Сказано, що зірка «з головы уступила во уста» Богородиці. І «тут ся Пречистая наполнила радости великой и тогда во утробѣ своєї зачала Сина Божія» [2, с. 121–122]. Коли ж «ся Христос народил с Пречистой Маріи, тога и тота звѣзда, которая была уйшла в ню, виступила з неї през уста и сѣвши на головѣ розпустила променѣ свои: един промень пустила на првож плече, и тако другую промень на лѣвое плече» [2, с. 122]. На думку Оксани Савенко, оскільки автор відштовхувався від тези, що на вбранні («шатѣ») Пречистої «видимо пишут ся» зірки, джерелом натхнення для нього слугувала іконографічна традиція [19, с. 126].

Українська іконографія вбрання Діви Марії містить мафорій — велике покривало, яке покриває голову, плечі й спускається майже до землі. Богородиця найчастіше одягнена в пурпуровий омофор — це ознака царської гідності. Мафорій Богородиці у візантійському мистецтві VI–XII ст. спершу був синім, пізніше — пурпуровим. Пурпур символізував царське походження Богородиці, що походила з роду царя Давида. Три зірки — на чолі і на обох раменах — були знаменням приснодівства Богородиці: до Різдва, у Різдві та після Різдва. У трьох зірках теж убачають образ Святої Трійці, тому одну з них можна асоціювати з постаттю Дитяти [8, с. 6–10].

Щодо оповідання Афродитяна про зірку на богині Урії, згадану І. Франком, слід зазначити, що Урія — це фонетичний варіант епітетів богинь давньогрецького пантеону в епічній традиції *Уранія*, дослівно «Небесна» (згадаймо розрізнення Любові Небесної й Любові Земної як Афродіти Пандемос і Афродіти Уранос). Сюжет про зірку на чолі Уранії в різних варіаціях можна подібати в українських рукописах XVI–XVIII ст. у структурно маркованих місцях, присвячених різдвяному сюжету.

Промовистим прикладом є компіляція Стефана Теслевцьового [2, с. 123–130], де вміщено оповідь, як три королі на «землі перській» бачать сон, нібито «пришла звѣзда красная и великая

і увійшовши до божниць окном і освѣтила божницю свѣтом ясным, и пошла по божници по всѣх болванах поганских, которые были в земли перской. И пришла тота звѣзда до единой старшой богини, которой было имя Урія, и пришовши стала там на головѣ Уріїной, а з головы зъступивши на правое плече, а с правого плеча знову зступила на голову, а з головы увойшла во уста Урії старшой богини. Урія же толкует ся Марія» [2, с. 127]. Тлумачення зорі в рукописі о. Теодора Поповича Тухлянського не просто схоже, воно дублюється у різних його частинах, але щоразу на позір ідеться не про «перську землю» та Урію, а про Віфлеєм і Діву Марію.

Роль окремих апокрифів як семантичних елементів композиційного цілого середньовічного збірника досі майже не висвітлено в теоретичних працях, проте вона може мати певну евристичну цінність. Наприклад, склад найдавнішого руського кодексу із перекладами апокрифів — Успенського збірника, укладеного у Києві у XII ст., є досить строкатим: переклади традиційної житійної літератури («Житіє Феодосія Печерського», «Житіє Бориса і Гліба», «Житіє Мефодія Моравського», «Мученіє Ірини», «Мученіє Христофора»), ораторська та учительна проза. Утім, його ядром є агіографічні оповіді про святих, житія яких співвідносні з травневими четьми-мінеями. Трапляються й поодинокі апокрифічні сюжети, як-от про сходження Ісаї на небо чи ходіння Агапія до раю [20, с. 9]. Однак зазначено, що обидва мали б читатися 19-го травня, отже, гіпотетично вони теж відсилають нас до пошуку ймовірного об'єднавчого сюжету на рівні всього манускрипту, співвіднесеного з травневими четьми-мінеями.

Справді, якщо звернути увагу на композицію рукописного збірника отця Теодора Поповича Тухлянського, оповідання про Пилата й Богородицю (арк. 38–39) передує таке собі «Казане о звїзді в божественній Персиді» (арк. 26–38), або ж «Повѣсть персидскую і тихъ трех кролей начнем казаня о предивном і невимовном рождествѣ Христовом» [2, с. 117]. Манускрипт містить чимало домислів укладача, з чого можна зробити висновки про значний відсоток авторської сваволі в рукописі. Деякі ж фрагменти видаються доволі оригінальними, однак однозначно не є вигадками переписувача. Наприклад, посилаючись на «Ексапомирон» Івана Дамаскина (досі невідомий медієвістам; І. Франко чітко вказує на критичну невідповідність легенди світогляду та науковим погляд отця Церкви [2, с. 123]!), оповідач стверджує, що Христос народився з отвору в боці Діви Марії: «плотию ко нам пришедша

изъ боку дѣвичу неизъреченно сталъ человеком» [2, с. 120]. Причому підкреслено, що народження Ісуса Христа відбулося з лівого боку (ребер) Марії, у чому можна вбачати певну паралель із народженням Єви [10, с. 73].

Народна релігійність була схильна до елімінації життя Святого Сімейства та їхньої тілесності з законів, притаманних певним формам матерії. Одразу згадується сюжет із Протоєвангелія Якова та «Слова Йоана Богослова на Успіння Богородиці»: у храмі, куди ввели трирічну Марію Йоаким та Анна, дівчинка харчувалася особливою їжею, яку їй приносив янгол [2, с. 73]. У богомільській легенді, яку опублікував і переклав із болгарської М. Драгоманов під заголовком «Бог, Диявол і Син Божий» Богородиця, сестра такого собі Йордана за намовою диявола вдихає пахощі гілки («вітки васильку»), яку приніс архангел Гавриїл, і від цього вагітніє. Йордан, аби не осудили в юрбі його незаміжньої сестри й не засміяли, устроїв у її груди спис («копя») [18, с. 33]; із кривавої рани між ребер і народився Христос від духу Божого, а Марія зосталася чистою. Йордан по всьому покався, увірував у Святу Трійцю й відрубав собі руку, яка піднялася на сестру. Помер християнським подвижником [18, с. 133].

І. Кметь наводить приклади 1) різноманітних варіацій на тему непорочного зачаття Діви Марії її матір'ю Анною в українському фольклорі, поданого як вдихання аромату розквітлої гілки груші; 2) вірменського апокрифічного сюжету, присвяченого формулі «дівою була і дівою зосталась», у якій, як і в рукописі отця Теодора Поповича Тухлянського та богомільській історії, яку навів М. Драгоманов у статті «Побожні легенди болгар», Христос народився з отвору в боці Діви Марії [7, с. 142]. Також дослідниця згадує етіологічну легенду, записану на Волині та Поділлі, про народження Христа з голови Пречистої. Запліднення сталося у ту мить, коли Святий Дух увійшов в уста Марії, а вийшов Син Божий через тім'я матері, тож діва лишилася дівою [7, с. 143]. На спогад про цю подію з'явилося непокрите кісткою місце на голівках в усіх дітей. Отже, наївно-натуралістичний мотив «особливого тіла» і «особливого тілесного життя» [11, с. 69] Марії в апокрифах був дуже поширеним і не є винаходом переписувача збірника.

У компіляції отця Теодора Поповича Тухлянського є й окрема частина «О звѣзді, которую маеть Пресвятая Богородица на собѣ и что ся на ней значат три звѣзды», побудована довкола апокрифічного сюжету про Благовіщення біля коло-

дзя, який трапляється і в Протосвангелії Якова, і в Євангелії Псевдо-Матея [7, с. 138]. Отже, коли Богородиця стояла біля криниці, до неї прийшов янгол Господній і каже: «“Радуї ся обдарованная, Господь с тобою. Днесь наповниши ся духа Святого”». Богородиця дивиться на янгола і бачить «звѣзду великую і пресвѣтлую, которая та звѣзда прешедши к ней сѣла на головѣ ей, а потом сѣла на правом плечи, а потом ис правого плеча изтупила на лѣвое плече, а з лѣвого зыйшла знову на голову, а з головы уступила в уста» [2, с. 121–122]. Тоді й було зачато Сина Божого. І коли Христос народився, зоря, вийшовши з уст, розпустила промені: один на ліве, інший на праве плече. Тухлянський навіть подає тлумачення цієї фігури: зорю, мовляв, називають Небом, бо Христос перебував в утробі Марії, як на небі. Бо й на небі три зірки: Отець, Син і Дух Святий. На позір здається, що Урії-Уранії тут не згадано, але насправді компілятор просто перекладає епітет язичницької богині дослівно як «Небо» й активно пояснює етимологію цього образу.

Обидва описи зорі відсилають до спільного джерела: апокрифічного «Сказання Афродитіяна», сконцентрованого довкола мотиву падіння язичницьких ідолів перед новим християнським Богом. «Сказання Афродитіяна» мало грецьке походження і входило до складу «Повісті про події в Персеїді», написаної не пізніше V ст., яка була дуже популярною на Русі та відомою під багатьма назвами: «Сказання Афродитіяна ерусалимського про чудо, бувшє в Перській Землі», «Повість Афродитіяна персіянанина, списана від Філіппа пресвітера Сіггела бившаго великого Йоана Златоустого о Різдві Христовім і о зірці і про поклоніння волхвів, що йшли з Персеїди» та ін. За В. Мільковим, зближення язичництва і християнства у тексті на ідейно-тематичному рівні підкреслюється ще й виразними антиюдейськими інтенціями [13, с. 713].

Хоча Афродитян є жерцем, сучасником Кіра Старшого (що є очевидним анахронізмом!) і порадником перського царя Аррената (а обидва є головними персонажами грецької версії легенди), очевидно, що перед нами лише середньовічний бренд, освячений авторитетом, від імені якого ведеться оповідь. До ймовірних авторів повісті належить учень Йоана Златоуста Філіпп Сидет (помер 430 р.); із текстом були ознайомлені Йоан Малала і Йоан Евбейський. Вважають, що «Сказання Афродитіяна» віддзеркалює атмосферу конфесійної багатополярності в суспільстві й постійних релігійних публічних диспутів, які проводили в часи Бахмара V (420–

438 рр.), що в сукупності є підставою для датування тексту [13, с. 712].

Синкретичний світогляд, притаманний землеробським культурам, спокійно поєднує Іру (Геру) з Марією в образі Віфлеємської зорі [13, с. 730], і саме цей образ-архетип Великої Матері втілено в оповіданні з рукопису Теодора Поповича Тухлянського. У грецькому протографі «Сказання Афродитіяна» благовіщенську та різдвяну тему передано за мовою символів давньогрецької міфології; згодом легенда розрослася до окремої повісті про події в Персеїді. Мертва ідолиця зачинає від Сонця, оживає, і тепер зветься вже не Іра, а Уранія, себто Небесна. Знаменує цю метаморфозу сходження зорі, яка згодом засяє над Віфлеємом. У оригінальній бароковій традиції, зокрема в «Небі новому» Йоанікія Галятовського, самознищення ідолів відбувалося вже під час утечі Святого Сімейства до Єгипту: «Гди Пречистая Дѣва з Христом, Сином своїм, до Єгипту пришла, на той час в Єгиптѣ з болванов и з божниц поганских, в которих мешкали, діяволи утѣкали и болваны падали и крушилися» [6, с. 252]. Проповідник завдяки віртуозній грі концептів пояснив, що на Пречистій три зірки пресвітлі, як на небі, бо й Пречиста Матір Божа зветься небом.

Проте ані до Іри-Гери, ані до Урії-Уранії, ані до Марії у цих творах — від давніх апокрифів до «Неба нового» — ніхто не пробував торкатись або хапати зірку з чола або плеча. Та й зірки видавалися цілком статичними.

У Біблії відповідного мотиву теж немає. Єдина, але дуже віддалена паралель — фрагмент у Старому Завіті, де згадано віщий сон Йосипа про рухому зорю: «І снівсья йому [Йосипу] ще сон інший, і він оповів його братам своїм, та й сказав: Оце снівсья мені ще сон, і ось сонце та місяць та одинадцять зір вклоняються мені» (Буття 37:9).

Ближчим до символізму оповідання «Пилат і пресв. Богородиця» є латинське апокрифічне «Євангеліє Псевдо-Матея», добре відоме в Київській державі. У сюжеті про Віфлеємську зірку згадується повитуха Саломея, яка, немов Хома невірний, не могла повірити в чудо, що «Virgo concepit, virgo peperit et virgo permansit», захотіла торкнутися до Марії, і їй ураз всохла рука (як і Пилатові, коли він доторкнувся до зорі Богородиці). Коли ж жінка покаялася й за напученням Ангела Господнього поклонилася маленькому Спасителю, то була зцілена [7, с. 151]. Це типовий елемент чудесної матриці зі сталою катарктичною семантикою: помилка — покарання — фізичне зцілення після зцілення духовного.

Однак явних текстуальних перегуків нашого оповідання із цим апокрифом немає.

На мою думку, текстуально найближчим до оповідання «Пилат і пресв. Богородиця» видається сюжет, який ми можемо знайти в рукописі XVII ст. о. Теодора з Дубівця під заголовком «Слово о дівицях старого закону» (щоправда, тут теж є «слід» «Сказання Афродитіяна»). Цитата: «Въ старом законѣ дѣвицѣ входили въ церковь и малы мѣсто особное свое въ церкви, и знамя ималы на челѣ яко звѣзду. Святая Богородица по рождествѣ сына тамѣ ставала из дѣвицами, а звѣзда тамѣ бывала на ней. И рекли Жидове: “не годит ся ей там ставати съ дѣвицами. Нехай стаеть съ женами”. И хотѣша с ней сняти знамя звѣзду, и посягнуша рукою по знамя, ино на плечи ся указало. И они там сягнули, и ино на другом плечи. И не възмогаша сняти зънаменіа. Святий же Захарія рекль: “до рождества Дівою і по рождествѣ дівою”. І повелѣ Захарія Богородиці съ дѣвами ставати. На Захарію роптаху Жидове за то» [2, с. 150].

Як зазначає І. Франко, «про те, що Захарія поставив Марію вже по вродженю Ісуса в храмі між дівчатами і тим обурих на себе Жидів, так що його вбили за се, знають уже Оріген, Кирило Александрійський, Теофілякт та інші старі отці церкви» [2, с. 150]. Саме ж оповідання похідне від популярного в середні віки «Житія Богородиці» Епіфанія Монаха з Каллістратового монастиря в Константинополі [22, р. 52], візантійського автора IX ст., хибно ототожнюваного в «Літописці Еллінському та Римському» з Епіфанієм Кіпрським. На українських теренах житіє неодноразово перекладали. Утім, автор або переписувач досліджуваного оповідання про Пилата й Богородицю не цитує жоден із відомих варіантів «Житія Богородиці» дослівно, а довільно компілює фрагменти різних його епізодів. Варто підкреслити, що грецький текст, опублікований Альфонсом Дресселем у 1841 р. [23], теж не згадує про розмову Богородиці з Пилатом як зі щирим другом.

Уривок зі «Слова о дівицях старого закону» про чудесні властивості зорі на чолі Богородиці відсилає до іншого сакрального хронотопу, аніж кумирниця Гери («Сказання Афродитіяна»), Віфлеємська печера, де повитуха не йме віри, що діва може народити сина («Євангеліє Псевдо-Матей») чи місце зустрічі Пилата з Богородицею в однойменному оповіданні. Однак усі вони писані в спільному текстуальному й смислому континуумі й декодуються однаково. Семантичним ядром кожного з них є догмат про непорочне зачаття Ісуса Христа, який було затвер-

джено в 431 р. на III Вселенському соборі в Ефесі; лише визнаючи його, і Пилат, і баба-повитуха стають християнами й зцілюються від фізичної немочі. У цьому контексті різючі текстуальні збіги оповідання «Пилат і пресв. Богородиця» зі «Словом о дівицях старого закону» лишають одне питання: чи може йтися про якусь невідому загалу медієвістів компіляцію «Житія Богородиці», де продубльовано сюжет про зорю Богородиці, якій не змогло зашкодити ані недовірливе юдейське жіноцтво, закрите для світла Нового Завіту, ані еллін Пилат, який — на противагу цим євреям — увірував, що Марія — Матір Сина Бога Живого? На думку авторки статті, так, може. Позаяк згідно зі «Сказанням Афродитіяна», із якого черпав натхнення і Епіфаній Монах, про народження Христа в Персеїді в апокрифі першими дізналися язичницькі жерці. На думку Володимира Мількова, це свідчить про імпліцитне антиюдейське спрямування легенди, оскільки тут визнано першість еллінського поганства над юдаїзмом у процесі пізнання нової віри [13, с. 730]. Чи не втілює одиничне через загальне й староста Єрусалимський у оповіданні «Пилат і пресв. Богородиця», символізуючи все еллінське язичництво, що добровільно схиляється перед християнством? Цю інтерпретацію легітимізує генеза мотиву, яка справді простежується у візантійській апокрифології.

Отже, жанр богородичного чуда постає інтерсеміотичним механізмом кодування і структурним гіпертекстом «Пилата і пресв. Богородиці». Наразі складно знайти текст, який можна було би вважати протографом для оповідання. Можливо, текст скомпілював уже отець Теодор Попович Тухлянський, але з використанням трьох типів джерел. По-перше, апокрифічних апологій Пилата, присвячених його наверненню в християнство з жінкою і двома дітьми та мученицькій смерті. По-друге, різдвяного циклу легенд про зірку Уранії-Марії, рясно представленого в українських рукописних збірниках XVI–XVIII ст., і сюжетів про Введення до храму Пречистої Діви Марії, які походять із «Житія Богородиці» Епіфанія Монаха. По-третє, народної марієстичної іконографічної традиції.

Насамкінець треба зауважити, що символи богородичного чуда в оповіданні «Пилат і пресв. Богородиця» завжди слід тлумачити у інтерпретаційних рамках апокрифічної гіпертекстуальності й обов'язково з урахуванням усіх можливих контекстів і претекстів, у точці перетину яких і твориться кожен конкретний текст. Апокрифи можуть містити нашарування ідеологічних суперечок різних епох, сенс яких був зрозумі-

мілий, для прикладу, у IX ст., але затемнений для компіляторів у XVIII ст. Ціннісні установки, жанрове обрамлення і навіть набір біблійних тематичних ключів різноманітних легендарних оповідей як традиційно позитивних, так і тради-

ційно негативних персонажів євангельської історії напряму залежали від часу та середовища укладання або переписування, а також конкретної мети, яку мав автор / переписувач / перекладач збірника.

Список літератури

1. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь ; [под. ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова]. Київ : Дух і Літера, 2006. 902 с.
2. Апокрифи і легенди з українських рукописів : у 5 т. / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. Т. II. Апокрифи новозавітні. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 532 с.
3. Апокрифи і легенди з українських рукописів : у 5 т. / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. Т. III. Апокрифи новозавітні. Апокрифічні діяння апостолів. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 456 с.
4. Бадаланова Ф. Болгарская фольклорная Библия. *Живая старина*. 1999. № 2. С. 5–7.
5. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена [переклад професора І. Огієнка]. Київ : УБТ, 2015. 1365 с.
6. Галятювський І. Небо Новое. Ключ розуміння ; [підгот. до вид. Н. Чепіга]. Київ : Наук. думка, 1985. 448 с.
7. Кметь І. Під Твою Милість... Образ Божої Матері в українській апокрифічній традиції : монографія. Львів : ЛНУ імені Франка, 2020. 314 с.
8. Косів Р. Українська іконографія Богородиці. Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2021. 112 с.
9. Матушек О. Образ Богородиці в українській літературі другої половини XVII століття. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2015. № 32. С. 169–180.
10. Мацьків П. В. Субконцепт «Народження Ісуса Христа» у фольклорному дискурсі. *Мовознавство*. 2008. № 4–5. С. 72–78.
11. Мельник Я. Апокрифічний код українського письменства. Львів : Видавництво УКУ, 2017. 376 с.
12. Мельник Я. Іван Франко про причини популярності апокрифічної літератури в Україні. *Українське літературознавство* : збірник наукових праць. Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001. Вип. 64. С. 118–126.
13. Мильков В. В. Древнерусские апокрифы. Санкт-Петербург : Издательство РХГИ, 1999. 896 с.
14. «Народная Библия»: Восточнославянские этнологические легенды / сост. и комментарии О. В. Беловой ; отв. ред. В. Я. Петрухин. Москва : Индрик, 2004. 576 с.
15. Пелешенко О. Трансформація агіографічних матриць у апокрифах про Понтія Пилата. *Актуальні проблеми сучасної української медієвістики* : матеріали IV аспірантсько-студентської конференції. Чернівці : Scriptorium, 2019. С. 7186.
16. Пелешенко Ю. Основні проблеми дослідження української літератури епохи Середньовіччя. *Проблеми розвитку родів і жанрів в українській літературі* : збірник наукових праць / відп. ред.-упоряд. М. Я. Вишняк. Сімферополь : Світ, 2009. С. 107–128.
17. Пиккио Р. Древнерусская литература. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 352 с.
18. Побожні легенди болгар. *Розвідки Михайла Драгоманова про українську народню словесність і письменство*. Львів : Накладом Наук. т-ва імені Т. Шевченка, 1906. Т. 3. С. 129–148.
19. Савенко О. Творча обробка різдвяного сюжету в українських апокрифах. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Вип. 9, т. 2. С. 124–128.
20. Успенський сборник XII–XIII вв. / изд. подготовили О. А. Князевская, В. Г. Демьянов, М. В. Ляпон под ред. С. И. Коткова. Москва : Наука, 1971. 754 с.
21. Ушкалов Л. Література і філософія: доба українського бароко. Харків : Майдан, 2014. 416 с.
22. Coyle K. Mary in the Christian Tradition: From a Contemporary Perspective. Gracewing Publishing, 1996. 132 p.
23. Dressel A. Epiphaniai monachi et presbyteri edita et inedita. Paris and Leipzig : Brockhaus et Avenarius, 1843. 128 p.
24. Genette Gérard. Palimpsests: Literature in the Second Degree. U of Nebraska Press, 1997. 490 p.
25. Naumow A. E. Apokryfy w systemie literatury cerkiewnosłowiańskiej (Prace Komisji. Słowianoznawstwa PAN 36). Wrocław : Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1976. 122 s.
26. Peleshenko O. The Figure of Similarity as a Compositional and Exegetical Tool in Medieval and Early Modern “Pilatian”. *Spheres of Culture : Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies*. 2019. Vol. XVIII. Pp. 24–35.
27. Van Gennep A. Les Rites de passage : étude systématique des rites... [et al.] Paris : E. Nourry, 1909. 288 p.
28. Zowczak M. Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej. Toruń : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013. 566 ss.

References

- Apokryfy i lehendy z ukraïnskykh rukopysiv*. (2006a). (Vol. II. Apokryfy novozavıtni: Reprynt vydannia 1896 roku). LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
- Apokryfy i lehendy z ukraïnskykh rukopysiv*. (2006b). (Vol. III. Apokryfy novozavıtni. Apocryfichni diyannia Reprynt vydannia 1896 roku). LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
- Averintsev, S. S. (2006). *Sofia-Logos. Slovar*. Dukh i Litera [in Russian].
- Badalanova, F. (1999). *Bolgarskaya folklornaya Bibliya. Zhivaya starina*, 2, 5–7 [in Russian].
- Belova, O. V., & Petruhin, V. Ya. (Eds.). (2004). “*Narodnaya Bibliya*”: *Vostochnoslavjanskije etiologicheskie legendy*. Indrik [in Russian].
- Bibliia abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu. Iz movy davnoievrejskoj y hretskej na ukraïnsku doslívno nanovo perekladena* (I. Ohienko, Transl.). (2015). UBT [in Ukrainian].
- Coyle, K. (1996). *Mary in the Christian Tradition: From a Contemporary Perspective*. Gracewing Publishing.
- Dressel, A. (1843). *Epiphaniai monachi et presbyteri edita et inedita*. Brockhaus et Avenarius.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (C. Newman & C. Doubinsky, Transl.). Un. Of Nebraska.
- Haliatovskiy, I. (1985). *Nebo Novoie. Ključ rozuminnia*. Nauk. dumka [in Ukrainian].
- Kmet, I. (2020). *Pid Tvoiu Mylist... Obraz Bozhoi Materi v ukraïnskij apokryfichnij tradytsij*. LNU imeni Franka [in Ukrainian].
- Kosiv, R. (2021). *Ukraińska ikonohrafiia Bohorodytsi*. Lvivska nacionalna akademiia mystetstv [in Ukrainian].
- Matskiv, P. V. (2008). Subkontsept “*Narodzhennia Isusa Khrysta*” u folkloromu diskursi. *Movoznavstvo*, 4–5, 72–78 [in Ukrainian].
- Matushek, O. (2015). *Obraz Bohorodytsi v ukraïnskij literaturi druhoj poloviny XVII stolittia*. *Humanitarna osvita v*

- tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh*, 32, 169–180 [in Ukrainian].
- Melnyk, Ya. (2001). Ivan Franko pro prychny populiamosti apokryfichnoi literatury v Ukraini. In *Ukrainske literaturoznavstvo* (Vol. 64, pp. 118–126). Lviv [in Ukrainian].
- Melnyk, Ya. (2017). *Apokryfichniy kod ukrainskoho pysmenstva*. Vydavnytstvo UKU [in Ukrainian].
- Milkov, V. V. (1999). *Drevnerusskie apokrifii*. Izdatelstvo RHGI [in Russian].
- Naumow, A. E. (1976). *Apokryfy w systemie literatury cerkiewnoslowiańskiej*. Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Peleshenko, O. (2019a). The Figure of Similarity as a Compositional and Exegetical Tool in Medieval and Early Modern “Pilatiana”. *Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies*, XVIII, 24–35.
- Peleshenko, O. (2019b). Transformatsiia ahiohrafichnykh matryts u apokryfakh pro Pontia Pylata. In *Aktualni problemy suchasnoi ukrainskoi mediievistyky: materialy IV aspirantsko-studentskoi konferentsii* (pp. 71–86). Scriptorium [in Ukrainian].
- Peleshenko, Yu. (2009). Osnovni problemy doslidzhennia ukrainskoi literatury epokhy Serednovichchia. In *Problemy rozvytku rodiv i zhanriv v ukrainskii literaturi* (pp. 107–128). Svit [in Ukrainian].
- Pikkio, R. (2002). *Drevnerusskaya literatura*. Yazyki slavyanskoj kultury [in Russian].
- Pobozhni lehendy bolhar. (1906). In *Rozvidky Mykhaila Drahomanova pro ukrainsku narodniu slovesnist i pysmenstvo* (Vol. 3, pp. 129–148). Nakladom Nauk. t-va imeni T. Shevchenka [in Ukrainian].
- Savenko, O. (2019). Tvorcha obrobka rizdvianoho siuzhetu v ukrainskykh apokryfakh. *Zakarpatski filolohichni studii*, 9 (2), 124–128 [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2014). *Literatura i filosofia: doba ukrainskoho baroko*. Maidan [in Ukrainian].
- Uspenskii sbornik XII–XIII vv.* (1971). Nauka [in Russian].
- Van Gennep, A. (1909). *Les Rites de passage: étude systématique des rites...* [et al.]. E. Nourry.
- Zowczak, M. (2013). *Biblia ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

O. Peleshenko

WITH AN ANGEL ON THE SHOULDER: SOURCES OF THE APOCRYPHAL STORY “PILATE AND THE HOLY VIRGIN”

The article represents the first attempt to investigate the sources of the apocryphal story “Pilate and the Holy Virgin” from Father Theodore Popovych Tukhliansky’s manuscript of the 18th century. It is proved that the logic of Virgin Mary’s divine miracle is a key narrative technique that progresses the plot. Even though the idea that Pilate and his wife were converted to Christianity after the conversation with the Virgin Mary accompanied by the miracle star on her shoulder is absent in Ukrainian handwritten collections of apocrypha, the analyzed story – as the part of compilation – hypothetically could not be of purely local origin.

The system of correlations between the Holy Scripture and the apocrypha about the Virgin Mary and Pontius Pilate is considered through the prism of Genette’s theory of hypertextual transformations. The apocryphon is defined as a text in the second degree, the invariant core of which can be described as a set of intertextual relations which a text has with the Bible. The motif-index of the apocrypha about Pontius Pilate is compiled by using the tools of structural analysis, and namely theoretical frameworks proposed by folklorists Badalanova, Belova, Zovchak, and Kmet.

Although the question of a particular protograph of the story “Pilate and the Holy Virgin” has not been solved in this research paper yet, the list of genetic-contact relations between the analyzed apocryphal narration and several medieval and early modern monuments were revealed. Some textual coincidence was found 1) with the corpus of apocryphal apologies of Pilate dedicated to his conversion to Christianity with his wife and two children and martyrdom (“The Tale of How Martha accused Pilate before Caesar Augustus”, “Pilate and St. Stephen”); 2) with the folk tradition of Marian iconographic art; 3) creative adaptations of the Christmas plot in apocrypha from Ukrainian manuscript books of the 16th–18th centuries; 4) and stories of the Entrance of the Theotokos to the Temple Presentation, derived from the Life of the Virgin Mary by Epiphanius the Monk. Special attention is given to apologetic and psychological aims pursued by authors, scribes, and translators of Christian apocryphal texts.

Keywords: Ukrainian literature, apocryphon, Gospel, ideology, Virgin Mary, Pontius Pilate, hypertextuality, miracle.

Матеріал надійшов 21 листопада 2023 р.



Петренко-Цеунова О. І.

ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ СВЯТОЇ ЮЛІАНІЇ ГОЛЬШАНСЬКОЇ У БАРОКОВОМУ «КИЇВСЬКОМУ ТЕКСТІ»

У статті простежено, як з усталених агіографічних кліше постає новий сюжет із власною художньою своєрідністю і вписується в житійний канон. Розглянуто такі доміанти агіографічного тексту, як нетлінність мощів, чудесний порятунок святині і покарання за поруку над нею, неналежне та гідне пошанування, видіння чільним релігійним діячам. Проаналізовано, як у текстах XVII ст. постав і збагатився подробицями образ святої Юліанії, княжни Гольшанської. З'ясовано причини композиційної асинхронії, вказано на генезу паралелізму образу святої з великомученицею Варварою та іншими жінками-святими, вшановуваними в Київській митрополії.

Ключові слова: агіографія, «київський текст», Юліанія Гольшанська, Києво-Печерський патерик, канонізація.

Притаманна давній літературі пошана до традиції чи не найяскравіше втілена в жанрі агіографії. Сформовані у візантійських житіях сталість форми та канонічний набір топосів стали нормативними й для українських житійних текстів. Проте аналіз різних варіантів життя того чи того святого дає змогу простежити риси оригінального тлумачення звичного сюжету. Саме до такого аналізу надається образ святої Юліанії, княжни Гольшанської, сформований протягом XVII ст. і остаточно усталений 1705 р.

Рід Гольшанських (Ольшанських) прочитується в «київському тексті» ще з часів Великого князівства Литовського як князів-намісників Києва. Вітовт, великий князь литовський, у 1393 р. захопив Київ у Володимира Ольгердовича і посадив там правити ще одного Ольгердового сина — Скиргайла, а після його смерті правив Києвом через князів-намісників із роду Гольшанських. Княжна Юліанія була донькою Юрія Гольшанського, одного з фундаторів Києво-Печерського монастиря в першій половині XVI ст. Князі Гольшанські були вірними християнами й побудували по своїх Дубровицьких маєтках чимало православних храмів. Близько 1540 р. 16-річна Юліанія померла незаміжньою, і її як діву, відому благочестивим праведним життям, поховали на території Печерського монастиря. Подальша історія знайдення та вшанування її мощів доволі показова: свята ніби виборувала своє місце в сонмі печерських преподобних. Тож дослідницьке завдання полягає в тому, щоб простежити динаміку побудови наративу про Юліанію Гольшанську в пам'ятках літерату-

ри доби Бароко та проаналізувати вписування образу святої у «київський текст».

Одна з перших згадок про Юліанію Гольшанську вміщена у трактаті «Палінодія» (1622) Захарії Копистенського. На той момент нетлінні мощі святої було вже віднайдено та виставлено для вшанування у Великій церкві Печерського монастиря, і незадовго до написання тексту, а саме 1617 р., відбулося перше зафіксоване чудо, детально описане згодом у «Тератургимі» Афанасія Кальнофойського.

Захарія Копистенський тим часом лише згадує святу Юліанію для ілюстрації своєї думки. Автор «Палінодії» веде мову про святих чудотворців Східної церкви, явлених у Русі, і зокрема в Києві, «де у всіх немало церквах цілих святих у тілі: митрополитів, єпископів, ієромонахів, також і від жон святих є» [8, стб. 847]. Зокрема, Копистенський говорить, що «тіло княжни Ольшанської Іуліанії, котре чудовно інокіні Крупській об'явлене і в труні в церкву Пресвятої Богородиці принесене лежить в честі достойній» [8, стб. 847].

За часів митрополитства Петра Могили було розпочато уніфікацію вшановуваних у Київській митрополії святих. У 1643 р. в Лаврській друкарні опублікували «Полуустав або правило істинного християнського життя», у якому уміщений «Місяцеслов». У тексті наведено перелік із 74 імен, з яких 41 печерський святий. Однак там ще немає імені Юліанії Гольшанської.

Близько 1643 р. написано ще один знаковий текст — «Правило молебне до преподобних отців наших Печерських, і всіх святих, котрі в

Малій Русі просяли, що виголошується, коли й де хто захоче», його автором певний час вважали грецького богослова Мелетія Сірига. Поява цього тексту спонукала істориків висунути гіпотезу, що 1643 р. за ініціативою митрополита Петра Могили відбулася масова канонізація печерських святих, за винятком прп. Антонія і Феодосія Печерських, уже прославлених у лику святих на той час. Нині це припущення про юридичну фіксацію масової канонізації саме 1643 р. спростовано, хоча «Правило молебне» таки варто вважати етапним текстом у процесі уніфікації святих, ушановуваних у Київській митрополії.

Отож у «Правилі молебному» названо низку київських святих, упорядкованих за групами: мученики, цілителі, наділені даром пророцтва, митрополити, єпископи та непечерські святі. У тексті згадано й ім'я святої Юліанії. Проте окремого дня пам'яті для неї ще не зазначено, хоча дата знайдення мощів, імовірно, вже тоді могла установитися як день вшанування святої [2, с. 158].

У 1635 р. у друкарні Києво-Печерського монастиря побачив світ «Патерикон, або Життя святих отців Печерських» Сильвестра Косова. Польськомовний переказ житій киево-печерських святих було доповнено додатками історичного й полемічного змісту. У «Патериконі» згадано лише тих святих, інформацію про яких уміщено в середньовічному патериковому тексті, натомість сюжетів про інших відомих і шанованих на час написання тексту святих не долучено. Зокрема, про святу княжну Юліанію Гольшанську, преподобного Меркурія посника та святого князя Федора Острозького, вшановуваних у тогочасній релігійній культурі, немає жодної згадки в «Патериконі» [18, с. 80–81]. Сильвестр Косов зазначав про свій намір упорядкувати окремо й сучасні йому чуда, проте через пастирське служіння не встиг цього зробити.

Ще одне пояснення пов'язане не лише з даниною традиції чи браком інформації, а й зі статтю святої: адже автор «Патерикона» не згадує ні святу княжну Єфросинію Полоцьку, мощі якої спочивали в Печерському монастирі, ні Юліанію Гольшанську, мощі якої здобули особливе шанування з боку святителя Петра Могили та були згадані раніше в «Палінодії» Захарії Копистенського.

У Києво-Печерському патерикіу прочитуються кілька яскравих жіночих образів: заступниці чорноризців (сестра Ярослава Мудрого Предслава Володимирівна і дружина його сина Гертруда Польська); праведна дружина (Марія, жінка воеводи Яна); жінка, що стала на праведний шлях

після грішного (матір Феодосія Печерського); жінка-спокусниця (жінка, яка спокушала Мойсея Угриня). Проте загалом сам жанр патерика, що перекладається як «отечник», сфокусований на зображенні чоловічого чудесного.

У тексті ченця Печерського монастиря Афанасія Кальнофойського «Тератургима» такого обмеження немає. Трактат надрукований у 1638 р. за дорученням Петра Могили і містить докладний опис 64 чудес, що відбулися за участю печерських святих. «Тератургима» суттєво вплинула на піднесення статусу Печерського монастиря та розбудову міфу Києва як другого Єрусалима. Автор закликає читачів здійснити прощу до Києва, а не до Святої Землі, «бо та далеко від тебе».

У розділі «Епітафії фундаторам» Кальнофойський уміщує прославлення Юліанії Гольшанської, назване спорудженням на честь святої «вівтарем, що сяє благочестям» [13, с. 34]. Про діву сказано так: «Юліанія-помічниця, сильна в небі заступниця», її нетлінні мощі «лікують від м'ятежних хвороб, від смерті й нездоров'я» [13, с. 34]. Показово, що починається текст з алюзії до античної міфології: «Під вівтарем Філоктета жодна Діпса (змія. — *О. П.-Ц.*) тебе не торкнеться¹» [13, с. 34]. Філоктет — один із грецьких героїв Троянської війни. За легендою, він задивився на труну Троїла, вбитого Ахіллою, і не помітив отруйної змії, що його вкусила. На контрасті до праведниці, чий нетлінні мощі спочивають у печерах, автор згадує язичницю Емпузу, тобто Гекубу, дружину царя Пріама й матір царевича Троїла.

Автор епітафії закликає стати перед вівтарем святої Юліанії без страху й помолитися про відпущення гріхів і життя вічне.

Завершується текст образом квітучого Раю-саду, де буяє вічнозелена весна, тож годі дивуватися, що свята Юліанія переселилася туди: «...квітка воліє прикрашати інші квіти» [13, с. 34]. До слова, флористична символіка наявна й на гравюрі надрукованого 1705 р. «Сказання или повѣстѣ о обрѣтеніи... мощей святыя Іуліаніи дѣвицы» [3, с. 21]. Гравюра зображує святу з квіткою в руках. Ольга Максимчук припускає, що для книжки про Юліанію Гольшанську було використано й дещо підправлено гравюру із зображенням Варвари, зокрема з-під ніг дівчини прибрано меч — символ мучеництва заради Христа [9, с. 137]. Юна княжна з роду Гольшанських померла не мученицькою, а власною смертю, проте за цнотливе життя була удо-

¹ Переклад українською О. Петренко-Цеунової.

стоєна святості. Отже, квітка в її руці позначала духовну й тілесну чистоту діви.

До того ж в акафісті всім печерським святим розвинуто флористичну образність: «Радуйся, Юліаніє, діво, ліліє прекрасна, бо проросла ти в земному Христовому саду; радуйся, бо процвіла ти в небесному Його вертограді» [1].

У чуді 12-му з «Тератургими», що сталося 1617 р., йдеться про спробу пограбування мощів святої Юліанії. Один аріанин, назвавшись Василем, прийшов до храму з проханням відімкнути труну святої Юліанії, княжни Гольшанської, щоб поклонитися її нетлінним мощам. У той час еклесіархом, тобто наглядачем храму, був ієромонах Ліверій П'ятницький — духовний наставник Афанасія Кальнофойського, який, імовірно, і засвідчив цю чудесну історію [17, s. 130]. Еклесіарх допустив невідомого до мощів на поклоніння. Наслідуючи православних, він поцілував мощі, а коли вітварник відвернувся, стягнув із пальця у святої перстень і подався собі геть. Але, вийшовши за двері, впав, закричав і тут-таки без сповіді віддав свою грішну душу. Тоді прийшов з братією ігумен Єлисей Плетенецький; бажаючи довідатися, з чого сталася така нагла смерть, наказав потрусити небіжчика, чи не взяв він часом чого з мощів. Оглянули і знайшли в кишені перстень. Плетенецький попросив вітварника перевірити, з якої труни поцуплено коштовність. Ігумен узяв перстень і повісив біля ікони Пресвятої Богородиці, а злодія наказав поховати за монастирським муром у науку іншим. У цьому контексті доречно згадати про морально-дидактичний характер чуда, на який вказували Августин Блаженний і Григорій Великий, розглядаючи чудо як маніфестацію Божої сили та закликаючи вірувати в неї [15, с. 139].

Випадки наруги над святинями були доволі частим і прикрим явищем, тож Афанасій Кальнофойський сформулював правила належної поведінки в печерах: 1) поводитися благочестиво, немовби на Небесах; 2) заходячи, виголосити молитву «Святі Отці Печерські, моліться про нас»; 3) нічого не забирати від реліквій.

Загалом історії про злодіїв, покараних Божою силою за лихий намір пограбувати церкву, набули значного поширення в «київському тексті» доби Бароко. Зокрема, у Київському літописі за 1615 р. зафіксовано випадок у Печерському монастирі, коли злодій залишився на ніч «...ув олтари, и скрився, взял из жертвенника серебряныи котелец и иные сосуды побрал, и за пазуху заклал. И пошел з олтаря до образа Пресвятои Богородицы, хотячи оборвати килко чирвоных было там на образе» [6, с. 106]. Проте його спіт-

кало покарання: «нѣкая божественная невидимая сила возбрани ему, килко раз ударило его о землю, от образа елико хотѣл — пач его било». Врешті злодій мусив полишити свої наміри і потрапив у належне місце — під зображення пекла: «оцепенѣвши, лежал под пекелком, где огон держат, аж его панамар на заутре и нашол» [6, с. 106].

У 1661 р. за розпорядженням архімандрита Печерського монастиря Інокентія Гізеля було видано Патерик церковнослов'янською мовою. У цій книжці немає згадки про святу Юліанію. Натомість наступні видання Патерика доповнені «Сказанням про віднайдення чесних мощів святої Юліанії діви», окремо виданим 1705 р. У тексті докладно описано, як було знайдено моші княжни Гольшанської. За архімандритства Єлисея Плетенецького копали могилу для дівчини біля стіни Успенської соборної церкви, перед приділом святого Іоана Предтечі, й несподівано натрапили на чесні мощі святої Юліанії, що почили, не зазнавши тління. Померла була немов жива, її тіло біліло з-під шовкового й золототканого вбрання, ніби непідвладного часу. Окремо описано прикраси, знайдені на тілі: «На шиї були надіті золоті гривни з численними бісерами, на руках золоті коштовні перстні, на голові дівочий золотий вінок з бісерами, у вухах золоті сережки, прикрашені золотими бісерами й коштовним камінням» [5]. Над її ракою лежав камінь зі знаменом і родовим гербом Гольшанських — гіпоцентавром (у центрі щита образ коня, у якого голова, груди і руки людини: замість хвоста — паща дракона, якого вражає стріла, випущена з лука руками самої ж істоти). На самій раці збереглася срібна табличка з написом: «Юліанія, княжна Гольшанська, донька князя Григорія Гольшанського, преставилася дівою, в літо від народження свого 16-те» [5]. Святі мощі поклали у Великій церкві, проте не прикрасили належно й не вшановували.

Тож незабаром, коли митрополитом Київським і архімандритом Печерським став Петро Могила, йому у видінні явилася свята Юліанія й поскаржилася про брак пошанування її мощів і маловірство. Архімандрит звелів благочестивим дівам-інокіям приготувати для мощів гідні шати. Нетлінні мощі поклали в нову раку й урочисто перенесли «в інше місце». Під час пожежі 1718 р. рака з мощами святої дуже постраждала від вогню; те, що вціліло, перенесли до Ближніх печер. Про їхнє розташування дізнаємося з пізнішого тексту, записок Андрія Муравйова «Подорож по святих місцях руських», де йдеться зокрема про його паломництво до Київських

святинь, здійснене у 1830-х роках у супроводі митрополита Євгенія Болховітінова. Автор зазначає, що «від гробу преподобного Антонія перша покоїться Іуліанія, княжна Ольшанська, вже в пізніші віки знайдена під Великою Церквою Лаври і поставлена в печерах на місце свт. Михаїла, першого митрополита Київського, коли він був перенесений у Соборну Церкву Успіння» [12, с. 485].

Наведений у «Сказанні» сюжет доповнює розповідь про чудесний порятунок від пограбування 1617 р., що хронологічно передувало видінню Петра Могили, однак за авторським задумом суттєво важливою є саме така композиція, попри асинхронію.

Далі йде оповідь про ще одне видіння, що перегукується з епізодом про Петра Могилу. Цього разу видіння удостоївся Феодосій Софонович, на той час — ігумен Київського Михайлівського монастиря. Якось після ранкової молитви він задрімав і побачив у променистому світлі лик багатьох святих дів, і серед них Юліанію, яка звернулася до нього зі словами: «Чому ти зневажаєш мене й мої моці? Через це Господь явив тобі знамення, аби ти зрозумів, що і я Господом доєднана до святих дів, що догодили Йому» [5]. Тож Софонович спеціально прийшов у Печерську обитель і звернувся до єпископа з проханням відкрити йому моці святої Юліанії, щоби він зміг віддати їм належну шану. Відтоді ігумен, відвідуючи монастир, «ніколи не забував вклонитися благочестиво, з усякою старанністю, зі смиренням і зворушенням лобзанням нетлінним моцям святої угодниці Божої Юліанії» [5].

У «Діярії» Дмитрія Туптала простір Печерського монастиря також позначений оніричністю. Якось, завершивши писати про святого Ореста, автор «Книги житій святих...» ліг у келії спочити перед заутренею і побачив уві сні самого святого мученика, який зауважив йому, що «більше перетерпів за Христа мук, ніж ти написав», і показав рани, завдані йому розпеченим залізом і косою. Лише благовіст уриває це видіння, яке, втім, не злякало автора «Діярії», а навпаки, видалося йому приємним: «Тоді ж належний до заутрені благовіст збудив мене, і я шкодував, що це вельми приємне видіння швидко закінчилося» [16, с. 139–140].

Тему неналежного пошанування святого продовжує ще один епізод, відображений у «Діярії». Випадок трапився з Дмитрієм Тупталом 1685 р., під час перебування в Печерському монастирі, де він писав «Книги житій святих». Книжник «почув благовіст до заутрені, але, за звичайним своїм лінивством, розіспавшись, не

встиг до початку, а поспав навіть до читання псалтирі» [16, с. 137]. За це був чи то покараний, чи то винагороджений видінням: йому явилася великомучениця Варвара, яка спершу лежала у зіпсованій, зогнилій труні, а коли оповідач спробував почистити гріб, Варвара постала перед ним мов жива і на прохання про заступництво відмовила: «Не знаю, чи вмолю, бо молишся по-римському (стисло й нечасто. — *О. П.*)» [16, с. 137]. Це дуже показовий епізод, адже в житті великомучениці Варвари згадана й християнка Юліанія, що виявила бажання постраждати за Христа і прийняла муки разом зі святою Варварою. Тим часом у видінні Дмитрія Туптала спостерігаємо обернений зв'язок: моці святої Юліанії певний час перебували в Печерському монастирі без належного пошанування, і ця іпостась за допомогою художнього засобу перенесення поширилася на святу Варвару, яка закликала до пошанування моців.

У четвертій частині «Книги житій святих» Дмитрія Туптала (1705 р., як і «Сказання») у розділі за 6 липня — день вшанування святої Юліанії — вміщено її житіє. Розпочинається текст із розповіді про віднайдення святих моців. Дмитрій Туптало додає деякі нові подробиці. Зокрема, копали могилу не просто для благочестивої, а для знатної дівчини, тобто подібної за статусом до Юліанії. Уточнено й архітектурні та топономічні деталі: моці знайшли «перед приділом святого Іоанна Предтечі, де нині двері до приділу того, яких раніше не було, а входили до того приділу зсередини Великої Церкви» [7, арк. 456]. Чесні моці названо «хранимий Богом здавна скарб» [7, арк. 456]. Значну увагу приділено й опису зовнішності святої Юліанії: «Була бо біла тілом і благовидна, немов жива спляча, багаточінно прикрашена, шатами шовковими й золотоканими вдягнута, на шиї мала гривні золоті з численними перлами, й на руках — поручі золоті та персні коштовні. На голові ж — вінець дівочий золотий із перлами, серги — також золоті з перлами великими та камінням коштовним» [7, арк. 456]. Увесь одяг її на вигляд був як новий, доки його не торкалися, а щойно торкнулися — тієї ж миті розсипався.

Далі автор «Четій Міней» уточнює, що святе тіло, одягнуте в новий одяг, покладено було в південно-західному кутку Великої церкви, «без шани, без прикрас достойних, як належать вшанованим святим» [7, арк. 456]. Автор бідкається, що прихожани мали змогу оглядати й торкатися до моців, не віддаючи належної честі, від чого моці навіть почорніли. Можна припустити, що в цей час неналежного зберігання моці було по-

грабовано, адже далі, в розповіді про аріанина, від усіх коштовностей, знайдених на тілі княжни, лишився один перстень на десниці.

Сюжет про видіння Петра Могили завершується прикметними словами, що вказують на розбудовування «київського тексту» шляхом примноження святості. Митрополит «одягся сам у святительський одяг, і, зівзавши весь Священний собор, і здійснивши святкові моління й спів, з подякою Богу й Богородиці та преподобним отцям Печерським, що додалося до святині того місця, на похвалу йому, ще й цієї святої княжни Іуліанії явлення нетлінних чесних і чудесних мощей» [7, арк. 457].

Викладаючи історію про крадіжку персня, Димитрій Туптало не шкодує пейоративної лексики на адресу злочинця: «богомерзенний еретик — обманщик і злодій, «проклятий “прочанин” із душогубною своєю здобиччю», «злочестивий той еретик і святокрадій» [7, арк. 457]. Автор зазначає, що «завдяки такому чуду, що сталося, звістилося й увірилося всім вірним про святість і Богоугодність святої тієї діви Іуліанії» [7, арк. 457]. Це пояснює, чому хронологічно пізніший епізод про видіння Петру Могили й пошанування мощів святої уміщено раніше за епізод з пограбуванням 1617 р. Адже якби справді «всім вірним увірилося про святість» Юліанії після чудесного порятунку від крадіжки, не було б подальшого розвитку сюжету про її обстоювання свого місця в сонмі печерських святих шляхом видінь Петру Могили та Феодосію Софоновичу.

Отже, детермінантами канонізації за часів Петра Могили були подвиг (благочестиве життя або мученицька смерть за Христа), прижиттєві й посмертні чуда та фізичний стан тіла після смерті. У Печерському монастирі було заведено практику оглядати тіла небіжчиків через певний час після кончини, щоби пересвідчитися в нетлінності мощів або поховати в землі, якщо не було цієї ознаки святості. Часто цього було достатньо для визнання праведника святым. Проте у випадку з Юліанією Гольшанською мало трапитися ще й чудо, щоби княжну було канонізовано та вшановано з почеслями. На високе значення чудесного в бароковій рецепції вказує й назва тексту Афанасія Кальнофойського — «Тератургима, або Чуда».

Так у «київському тексті» доби Бароко виникає сюжет про жінку-святую в колі печерських подвижників, які виснажували тіло й заживо ховали себе в землі. На їхньому тлі постать красуні-княжни в золототканому одязі та коштовностях є доволі нетиповою.

Свята Юліанія свого часу довго лишалася «непоміченою» святою через те, що не надто вписувалася в динаміку канонізаційних процесів, ініційованих святителем Петром Могилою. Діяльність митрополита мала на меті актуалізувати киеворуський код української минувшини, утвердити повноправність православної церкви, відродити столичний статус Києва, засвідчити давність державної традиції.

Найбільш відомими та шанованими жінками-святими Х–XVII ст. вважають велику княжну Анну (Янку), преподобну Єфросинію (княжну Предславу Полоцьку), княжну Харитину Литовську, Гликерію Новгородську та княжну Юліанію Гольшанську. Чотири з п'яти жінок-святих були представницями княжого роду, проте свята Анна, свята Єфросинія та свята Харитина постриглися в черниці, а свята Гликерія і свята Юліанія скінчили життя дівами-мирянками. Життя святої Анни та святої Єфросинії оповідають про активне служіння дяконис і явлену богонатхненність ще за життя. Наприклад, житіє Єфросинії Полоцької повністю присвячене зображенню її діяльності за життя, на відміну від Юліанії, про чие життя нічого не відомо, і її житіє починається з віднайдення мощів. Проте тіла обох святих спочивали в Печерській обителі: Єфросинія Полоцька померла на Святій Землі, і її мощі перевезли до Києва ченці, що втікали від османів. Натомість Юліанія Гольшанська одразу покоїлася в Печерському монастирі, проте в різних його локаціях.

Певні подібності можна простежити й між образами Гликерії Новгородської та Юліанії Гольшанської: про їхнє життя майже нічого не відомо, тож обидва життя фактично починаються з випадкового віднайдення мощів і посмертних чудес. Обидві святі діви втілюють ідею прихованої від людського ока мирської праведності, розкривають мотив життя як таїни сокровенного серця, недоступної людям тут і тепер, що має спільнити їх із життями святих отроків [10, с. 107]. Однак показово, що у сюжеті про Гликерію для визнання святості було достатньо нетлінності мощів — і її тіло одразу перепоховали з почеслями. Натомість Юліанію, яку знайшли молодою, вродливою та вбраною в коштовні шати, не сприйняли спершу з належною шанобою.

Сюжет про Юліанію Гольшанську підтверджує, що акт канонізації звернений більше не до Небесної, а до земної церкви, маючи на меті долучення вірних до пошанування достойника чи достойниці. Колізія святості у вимірі церковно-інституційної практики полягає в тім, що святість дарує Бог, а не люди,

проте без участі людей процес канонізації не може відбутися.

Кульг нетлінних мощів як свідчення стовідсоткової святості у сюжеті про Юліанію доповнений додатковою «вимогою» — посмертними чужими. У XVII ст. ставлення до чудесного було одним із маркерів віровизнання. Зокрема, у відповідь на реформаторський скепсис до фізичного чуда католицька церква апелює до тези Томи Аквінського про чудо як заперечення законів природи, надприродне, що має на меті повернути свідків чуда до віри. Таку природу чудесного поділяє, наприклад, Афанасій Кальнофойський.

Однак серед теологів була й думка, що чуда впливають на розум людини і формують здатність сприйняти віру інтелектуально. Відлуння такого розуміння чуда спостерігаємо в сюжетах про видіння Петру Могилі та Феодосію Софоновичу, що змусили обох київських архимандритів раціонально переглянути своє ставлення до вшанування святої Юліанії.

Показово, що сюжет життя Юліанії Гольшанської розгортається вже після її смерті, у такий спосіб даючи більше інформації про суспільні та релігійні звичаї людей XVII ст., причетних до формування образу святої, аніж про неї саму.

Список літератури

1. Акафістник : у 3 т. Київ : Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2012. Т. 2. 416 с. URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/molytvy/akafistnyk-tom-ii/akafist-usim-prepodobnym-pecherskym/> (дата звернення: 17.02.2022).
2. Дива печер лаврських / відп. ред. В. Колпакова ; упоряд. І. Жиленко. Вид. 2-ге, допов. Київ : Нац. Києво-Печерський історико-культурний заповідник, 2011. 247 с. : іл.
3. Запаско Я. П., Ісаєвич Я. Д. Пам'ятки книжкового мистецтва : каталог стародруків, виданих на Україні. Кн. 2, ч. 1 : 1701–1764. Львів : Вища школа, 1984. 129, [3] с. : іл.
4. Кальнофойський Афанасій. Тератургимма, или Чудеса... / пер. с пол. О. Бигун. Київ : Горлиця, 2013. 368 с.
5. Києво-Печерський патерик: полное собрание житий святых, в Киево-Печерской лавре подвизавшихся / сост. тремя Печерскими святыми: Нестором, летописцем Печерским, Симоном, еп. Владимирским и Суздальским и Поликарпом, архим. Печерским ; в новом полном переводе Е. Поселянина. 2-е изд., с рисунками. Москва : Издание книгопродавца А. Д. Ступина, 1900 (Типо-литогр. Товарищества И. Н. Кушнерев и К°). 394 с., [16] л. ил. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija_svjatykh/paterik-pecherskij-ili-otechnik/5_4 (дата звернення: 17.02.2022).
6. Київський літопис першої чверті XVII ст. *Український історичний журнал*. 1989. № 2. С. 107–120; 1989. № 5. С. 103–114.
7. Книга житій святых... на три місяці четвертыи: июнь, июль, август [червень–серпень] / Дмитрій Ростовський. Київ : Друкарня Києво-Печерської лаври, 1705. [1], 790 арк. : іл.
8. Копыстенский Захарія. Палинодія. *Русская историческая библиотека*. Т. IV. Памятники полемической литературы в Западной Руси. Книга первая. Петербург, 1878. VII с., 1448, 236 стб., 24, [2] с.
9. Максимчук О. «Лілея серед терня»: Акафіст святій великомучениці Варварі Йоасафа Кроковського і його флористичні образи-домінанти. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2019. Вип. 51. С. 128–146.
10. Малкова Н. Служение женщины в житиях святых жен Руси. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2009. Т. 10. Вып. 1. С. 107–114.
11. Патерик или Отечник Печерский, содержащий жития святых преподобных и богоносных отцов наших, просиявших в пещерах: на три части разделен: повелением же и благословением ... Иннокентия Гизеля ... Архимандрита Святой Великой Чудотворной Лавры Печерской Киевской. Киев : Тип. Киево-Печерской Лавры, 1661. 289 арк.
12. Путешествие по святым местам русским / [А. Н. Муравьев] : в 4 частях. 6-е изд. Санкт-Петербург : Синод. тип., 1888. Ч. 1. VIII, 711 с.
13. Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. Киев : Тип. Е. Я. Федорова, 1874. 417 с.
14. Сінкевич Н. «Патерикон» Сильвестра Косова: переклад та дослідження пам'ятки. Київ : Фенікс, 2013. 712 с.
15. Сінкевич Н. Чудо і надприродне у «Тератургиммі» (1638) Афанасія Кальнофойського. *Лаврський альманах*. 2013. Вип. 28. С. 137–144.
16. Туптало Дмитрій. Діарій грішного ієромонаха Дмитрія... *Малі українські діарії XVII–XVIII століть* / упоряд. В. Шевчук. Київ : Кліо, 2015. С. 130–164.
17. Kalnofoyski A. Teraturgima lubo cuda, ktore byly tak w samym... Monastyru... Kiiowskim. Kijów, 1638. 305 s.
18. Kossow Sylwester. Patericon abo Zywoty SS. Oycow Pieczarskich, obszernie słowińskim językiem przez Świętego Nestora Zakonnika y Latopisca Ruskiego przedtym napisany, teraz zaś z Graeckich, Łacińskich, Słowińskich y Polskich Pisarzow obiasniony y krocey podany. Kijow, 1635. Сінкевич Н. «Патерикон» Сильвестра Косова: переклад та дослідження пам'ятки. Київ : Фенікс, 2013. С. 215–671.

References

- Akafistnyk*. (2012). Vydannia Kyivskoi Patriarkhii Ukrainskoi Pravoslavnoi Tserkvy Kyivskoho Patriarkhatu. Book 2. <https://parafia.org.ua/biblioteka/molytvy/akafistnyk-tom-ii/akafist-usim-prepodobnym-pecherskym/> [in Ukrainian].
- Diva pecher lavrskykh*. (2011). (Ed. by V. Kolpakova; summarized by I. Zhylenko). Nats. Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk [in Ukrainian].
- Kalnofoyski, Afanasyi. (2013). *Teraturhyma, ili Chudesa...* (O. Byhun, Transl.). Horlytsa [in Russian].
- Kalnofoyski, Afanasij. (1638). *Teraturgima lubo cuda, ktore byly tak w samym... Monastyru... Kiiowskim*.
- Kijevno-Pecherskyi pateryk: polnoje sobranije zhytyj svjatykh, v Kijevno-Pecherskoi lavre podvyzavshykh*. (1900). (E. Poselianin, Transl.). Yzdanye knyhoprodavtsa A. D. Stupyna, 1900. https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija_svjatykh/paterik-pecherskij-ili-otechnik/5_4 [in Russian].
- Knyha zhytjii svjatykh... na try misiatsy chetvertyj: yiun, yiul, avhust [cherven-serpen]* (1705). Drukarnia Kyievo-Pecherskoi lavry [in Ukrainian].
- Kopystenskyy, Zakhariia. (1878). Palinodiia. In *Ruskaia ystoričeskaja byblyoteka* (T. IV. Pamiatnyky polemicheskoi lyteratury v Zapadnoi Rusy. Book 1) [in Russian].
- Kossow, Sylwester. (2013). *Patericon abo Zywoty SS. Oycow Pieczarskich, obszernie słowińskim językiem przez Świętego Nestora Zakonnika y Latopisca Ruskiego przedtym napisany, teraz zaś z Graeckich, Łacińskich, Słowińskich y Polskich*

- Pisarzow obiasniony y krocey podany.* Kijow, 1635. In N. Sinkevych, "Paterykon" Sylvestra Kosova: pereklad ta doslidzhennia pamiatky (s. 215–671). Feniks.
- Kyivskiy litopys pershoi chverti XVII st. (1989). *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 2, 107–120; 5, 103–114 [in Ukrainian].
- Maksymchuk, O. (2019). "Lileia sered ternia": Akafist sviatii velkomuchenytssi Varvari Yoasafa Krovkovskoho i yoho florystychni obrazy-domitanty. *Naukovi pratsi Natsionalnoi biblioteki Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho*, 51, 128–146 [in Ukrainian].
- Malkova, N. (2009). Sluzhenye zhenshchyny v zhytyakh sviatykh zhen Rusy. *Vestnyk Russkoi khrystyanskoj humanytarnej akademii*, 10 (1), 107–114 [in Russian].
- Pateryk ili Otechnyk Pecherskyi, soderzhashchyy zhytyia sviatykh prepodobnykh y bohonosnykh ottsov nashykh, prosyivshykh v peshcherakh: na try chasty razdelen: povelenyem zhe y blagoslovenyem ... Ynmokentyia Hyzelia ... Arkhymandryta Sviatoi Velykoi Chudotvornoj Lavry Pecherskoi Kyevskoi.* (1661). Typ. Kijev-Pecherskoi Lavry [in Russian].
- Puteshestvye po sviatym mestam russkym.* (1888). (Vol. 1). Synod. typ. [in Russian].
- Sbornik materialov dlia istoricheskoi topografii Kieva i ego okrestnosti.* (1874). Typ. E. Ya. Fedorova [in Russian].
- Sinkevych, N. (2013a). Chudo i nadpyrodne u "Teraturhymi" (1638) Afanasiia Kalnofoiskoho. *Lavrskiy almanakh*, 28, 137–144 [in Ukrainian].
- Sinkevych, N. (2013b). "Paterykon" Sylvestra Kosova: pereklad ta doslidzhennia pamiatky. Feniks [in Ukrainian].
- Tuptalo, Dymytrii. (2015). Diiarii hrishnoho ieromonakha Dymytriiia... In *Mali ukrainski diarii XVII–XVIII stolit* (V. Shevchuk, Ed., pp. 130–164). Klio [in Ukrainian].
- Zapasko, Ya. P., & Isaievych, Ya. D. (1984). *Pamiatky knyzhkovoho mystetstva: kataloh starodrukiv, vydanykh na Ukraini* (Vol. 2, part 1: 1701–1764). Vyscha shkola [in Ukrainian].

O. Petrenko-Tseunova

CONSTRUCTING OF THE IMAGE OF SAINT JULIAN HOLSHANSKA IN THE "KYIV'S TEXT" OF THE BAROQUE PERIOD

The aim of the present research was to examine the depicting of Saint Julian Holshanska in the Ukrainian baroque literature. A young princess died at the age of 16 and was buried in Kyiv-Pechersk monastery about 1540 year. Some time later her incorruptible relics were found accidentally, which itself should have led to canonization, but did not. The vita of Saint Julian Holshanska appeared after one century, in 1705 year. In this investigation, the aim was to assess the mechanism how a new plot with its own artistic originality emerges from established hagiographic clichés and fits into the hagiographic canon. Such dominants as the incorruptibility of relics: the miraculous salvation of the shrine and the punishment for insulting it: the improper and dignified veneration; the visions seen by leading religious figures are considered in the article. This study has clarified the canonizational politics of Metropolitan Petro Mohyla led in 1640s.

The careful analysis of various editions of the Kiev-Pechersk printing house helps to identify the reason for the compositional asynchrony in the vita of Saint Julian. One more research question was to figure out the parallelism between the image of the Saint Julian with the great martyr Barbara and other women venerated in the Kyiv metropolitanate during the early modern period.

One of the more significant findings to emerge from this study is that saint Julian may be implicitly present in such text as The Diary of Dymytriy Tuptalo. The results of this investigation show that the vita of Saint Julian, which starts with the events after her death, contains more information about the religious views cultural attitudes of the 17th century society rather than about the life of the saint virgin herself, whose image is constructed on the basis of visions of the time.

Keywords: hagiography, "Kyiv's text", Yuliania Holshanska, Kyiv-Pechersk pateryk, canonization.

Матеріал надійшов 15 лютого 2022 р.



АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА ХІХ–ХХІ СТОЛІТЬ

УДК 821.161.2-12.09

DOI: 10.18523/2618-0537.2024.4-5.26-39

Агеева В. П.

ПРОСТІР СПОГАДУ В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті йдеться про інтерпретацію мотивів пам'яті, про актуальність проблематики пам'яті та антиколоніалізму в творчості Лесі Українки, бо для підпорядкованої, колонізованої нації існує загроза втрати самого права розповідати про своє минуле. Особисті згадки так само важливі для митців, як і колективна пам'ять. Йдеться про пам'ять-ностальгію, пам'ять-відплату, пам'ять-спадок тощо. Письмо, книжка, карбування на камені, портрет, мелодія — усе це носії або медіатори, необхідні для зв'язку з минулим. Роль літератури як охоронниці колективної ідентичності в Україні є особливо значною, і цим колізіям поета та можновладця присвячено знакові сюжети Лесі Українки.

Ключові слова: Леся Українка, драматургія, індивідуальна і колективна пам'яті, національно-культурна ідентичність.

Для Лесі Українки розмисли про пам'ять і її втрату дуже часто пов'язані з проблематикою влади, травми, помсти й примирення: сила спогаду за певних обставин непереборна й руйнівна, а знеболювального забуття її персонажам переважно, як зізнається в «Лісовій пісні» Мавка, «не сужено» [6, с. 310]. Навіть більше, вони бережуть і плекають візії пережитого, дорогі спогади, іноді сутнісно важливіші за сьогодення, і завжди свідомі того, що минуле насправді не минає безслідно, воно вривається в теперішність часом із неймовірною силою. Метафорика оречевленості, опредмеченості спогаду в цієї поетки неймовірно багата, розмаїта й складно нюансована. Йдеться про пам'ять-ностальгію, пам'ять-відплату, пам'ять-спадок, про минуле, яке наснажує й підносить або ж зневолює й позбавляє сили. Письмо, книжка, карбування на камені, портрет, мелодія — усе це носії або медіатори, необхідні для зв'язку з минулим, але її ліричним героям знані й містичні осяяння, які долучають до колись пережитого чи не «напрямую», без якихось приступних органам чуття посередників. (Прикметно, що й збірку свою називає «Відгуки», апелюючи до пам'яті особистої й культурної, насамперед текстової.)

Спогад — це «світло, що живе і без зорі» [8, с. 234], він значущий самонаповненістю й само-

достатністю. Цілющість згадки про безповоротно втрачене наголошена у знов-таки ностальгічному, мандрівницькому вірші «Минаю я, було, долини й гори...», написаному в буковинському Кімполунзі трагічного для поетки 1901 року. Збереження спогаду якраз і забезпечує від безповоротності втрати, бо як інакше пояснити, що знайдена в темному небі блискуча цятка рятує од розпачу й безнадії:

*тоді затихне плач... І я дивую,
чим серце втішилось? — що золоту
маленьку цяточку вгорі знайшло?
Та що ж йому по тім далекім світі?
Він, може, сам давно погас в блакиті,
поки сюди те проміння дійшло,
погас отак, як тії мрії перші,
як молоді думки, давно померші,
що розбудили вперше дух в мені...
Так що ж! нехай те все давно минуло,
а серце любить, поки не заснуло,
те світло, що живе і без зорі* [8, с. 234].

Місце спогадів, дім, де вони зберезуться й не розвіються, треба плекати й старанно (чи не у згоді з класичною мнемотехнікою) облаштувати. У вірші «Віче» з'являється якраз цей дивовижний, прегарний образ «саду спогадів», отже, культивованого простору, захищеного сховища, житла чи уявного архіву, до яких завжди можна повернутися:

*і я дивлюсь так пильно, мов боюся,
що більш мені не прийдесться побачить
того садочка спогадів моїх,
що міниться барвистими квітками
при світлі мрій, мов при західнім сонці* [8, с. 218].

Такий архів найпевніший і найменш піддатливий руйнації; натомість коли йдеться не про приватні візії, а про пам'ять культурну, колективну, Леся Українка якраз фіксує швидше втрати, ненадійність найтривкішого матеріалу, зникомість чи принаймні загроженість збережених картин минулого: навіть не слово, а тільки відгук переказаних у поколіннях історій долинають крізь віки; кришиться мармур, розламуються важкі саркофаги, щезають палаци й меморіали, всі спроби увічнити власне імення так чи так приречені. Марнославству володаря натомість протиставлено потугу митця й мистецтва, найочевидніше у знаменитому «Написі в руїні». Єгипетський фараон певен своєї влади навіть над всесильним часом, а не лише над людьми й просторами:

*«Я, царь царів, я сонця син могутній,
собі оцю гробницю збудував,
щоб славили народи незчисленні,
щоб тямилі на всі віки потомні
имення...» — далі в крузі збитий напис,
і вже ніхто з нащадків наймудріших
царського ймення прочитати не може* [8, с. 348].

Може, напис збив «сперечник-владарь», може, сам «час потужною рукою» [8, с. 348], так чи так ось вона, велика іронія історії. (Дослідники пам'яті, зокрема Аляйда Ассман, згадують епізод плачу Александра на могилі Ахілла: великий завойовник лле сльози не з жалю за героєм Троянської війни, а із заздрости, бо того уславив Гомер, а в молодшого звияжця немає літописця такої міри таланту, отож і слава його не засяє у віках так велично та яскраво [1, с. 48].) Фараон, дбаючи про посмертя заздальгідь, знайшов художників і карбівничих, які змалювали «царя славетні вчинки» [8, с. 348], — і ці картини сприймаються апофеозом нічим не обмеженого насильства. Ось він приймає на троні дари від подоланих, ось здійняв меч над головами повстанців, ось «іде полем через людські трупи» [8, с. 348], вбиває левів і пташок... Гвалтовна жорстокість породила агресію у відповідь, імення збили, врешті, вирізати цього правителя серед інших складно, бо всі насильники схожі один на одного, уніфіковані й деіндивідуалізовані як уособлення банальности зла. Тож на зображеннях — «лице його подібне до Тутмеса // і до Рамзеса, і до всіх тиранів» [8, с. 348].

Гробниця фараона стала пам'ятником не йому, а геніальним будівничим. Конкретних імен ми також не знаємо, але краса їхнього творіння розкриває і неповторність мистецьких особистостей, і їхні уявлення про гармонійність форм, і сам стиль епохи, що її тиранові не вдалося позначити своїм іменням та діями, не вартими людської пам'яті. Раб, якого зневажав правитель, — служить мистецтву

*і щось будує вічне і величне,
щось незрівнянне і потужно гарне,
мальоване, мережане, різьблене.
І кожна цегла, статуя, колона,
мережечка, різьба і малювання
незримими устами промовляє:
«Мене створив єгипетський народ
І тим навік своє імення вславив!»* [8, с. 349].

Національна потуга і національна гордість уособилися не в жадливих вчинках нищителя, а таки у високих осягах митців, обранцем слави став не фараон, а будівничий. Це вже питомо модерністська інтерпретація колективної пам'яті й культурного спадку. Гасло самодостатности мистецтва, апологія свободи художницького самовияву якраз при початку ХХ століття й утверджують переконання, що, як писав, розглядаючи процеси розвитку французької культури доби fin de siècle, П'єр Нора, «минуле — це переконливе алібі, національна художня спадщина — примирювальна та безпечна інстанція поза соціальними чи політичними конфліктами» [11, с. 69].

Ще один сюжет про поета як розпорядника слави, як того, у чийй владі вберегти дорогі імена, події й речі від забуття, — вірш «Забута тінь». Власне, у назву винесено алюзію на сховані від історії жіночі імена, на саму проблему втрати спогаду, зникнення слідів минулого. «Суворий Дант, вигнанець флорентийський, // Встає із темряви часів середньовічних» [8, с. 208] як один із найясніших світочів культури, як виразник духу своєї епохи. Він зміг сплести прекрасний вінок із зібраних у неприступних для неосвячених дібровах квітів і поклав його на ранню могилу вродливої Беатріче Портінарі, обезсмертивши їхнє кохання. Цю дівчину, «він завітчав її вінцем такої слави, якою ні одна з жінок ще не пишалась» [8, с. 208]. Геніальна поезія, яка протистойть всевладному часу в його роботі стирання й звійовання слідів, і слів, і зображень, автор-деміург, який творить непідвладний руйнації власний світ. Однак Леся Українка бачить поруч зі знаменитою парою туманну, невиразну й химерну тінь, яку не вславив жоден митець, якій не судилося ні вінців, ні ореолів, ні

гімнів. Це — «жінка Дантова», дружина, яка розділила з ним усі нещастя й небезпеки вигнання, яка була більше Мартою, що дбала про тіло і його потреби, про хатне вогнище й шматок хліба. У самозреченому коханні вона задовольнилася роллю безіменної вірної тіні: «Її дорога була його співецька слава, // Але вона руки не простягла, // Аби хоч промінь перейнять єдиний» [8, с. 209]. Так, це доля жінки в тому цілковито патріархальному соціумі, де історію, як вважалося, творили лише чоловіки. Але чи не повинні нащадки пильніше вдивлятися у несправедливо забуті тіні, чи не варто змінити саму оптику бачення минулого та розуміння масштабу позірно великих і нібито малих справ? Тут мусимо задуматися про інструменти саморепрезентації, про право самим розповідати про себе, якого були позбавлені представниці однієї зі статей. Так чи так, славу й місце в пантеоні можна отримати лише через посередництво геніїв, які переважно й формують архів спогадів для цілого людства.

Розмисли про тривкість передання й ілюзорність влади над часом у Лесі Українки опосередковані, зокрема, єгипетськими сюжетами. Провівши кілька зим у Єгипті, вона захопилася його культурою, присвятила цій гостинній землі низку віршів. Враження відбиті і в листах, скажімо у новорічному вітальному до матері, датованому 3 січня 1910 р. «Бачили ми великі піраміди і великого Сфінкса — се справді щось єдине на цілм світі! Ніякі картини, фотографії і т. и. не можуть дати справжнього поняття про душу сих камінних істот. Особливо Сфінкс — він має велику тисячолітню душу, він має живі очі, він немов бачить вічність. А який там пейзаж перед очима в сфінкса!.. Не розчарував мене Єгипет, а ще більше причарував, і тепер тільки я зрозуміла його до кінця геніальний хист, як побувала в Каїрському музею» [10, с. 180].

У золотій пустелі особливо вражала оречевленість пам'яті, як і грандіозність роботи, виконаної задля втілення амбітних меморіальних замірів. Інтерпретації політичних і культурних складових цих проєктів засвідчують бездоганну чутливість авторки до проблем побутування загроженої колективної пам'яті підпорядкованих націй, до історій привласнення чужого минулого зухвалими переможцями. (Вже чого як чого, а таких-от крадіжок у відносинах України з імперією завжди було подосталь, і екзотичні враження поетки звичайно ж проєктувалися й на українську ситуацію.) У легенді «Ра-Менеіс» драматична колізія влади/пам'яті ускладнюється й своєрідно підсвічується завдяки розповіді про десакралізацію, безчільне профанування

святощів одної культури в просторі іншої, імперської. Донька фараона Ра-Менеіс правила жорстоко й свавільно, навіть богів різьбили за її подобою: «Руки майстрів заселили пустиню навколо Єгипту // Людом колосів з обличчям гордої Ра-Менеіс» [8, с. 240]. Тут знову варіація мотиву митця, який тільки й може уславити можновладця. Але покірні підданці зважилися на помсту принаймні по смерті тиранки: збунтований натовп викинув її забальзамоване тіло в пустелю, де «вихри щороку могилу рухому робили», а сонце «лило свій огнистий бальзам». І всемогутній Ра зберіг нетлінне тіло владичиці краще, аніж наймасивніші гробниці й піраміди:

*Час летів, і пройшли над Єгиптом віки незчисленні.
Вже й могили царські почали западати в руїну,
Вже й імення царські почали западати
в непам'ять,*

*Руїнують стали руки безбожних гробниці і храми,
І не раз, як рука, чи повітря, чи сонце торкались
Тисячолітнього трупа, він розпадався на порох.
І сміялись безумні нащадки, що й мумії предків
не вічні... [8, с. 241]*

Це якраз констатація того, що відбувається із занедбаною, споневаженою національною пам'яттю бездержавної, завойованої й упослідженої спільноти, яка втрачає еліту, забуває імена, не доглядає пантеони, оскверняє храми й зі плебейською зловтіхою відрікається од предковичного спадку, позбуваючись тим самим підвалин власної ідентичності. Минуле звітрується, знецінюється, заноситься сипучими пісками, і тоді навіть реліквії стають ринковим товаром, на якому не гріх отримати зиск. Тож випадково відшукане у пісках нетлінне тіло Ра-Менеіс нащадки вже не долучають до свого культурного спадку, натомість ціну археологічній знахідці складають у далекому туманному Лондоні, в неситій метрополії, яка збирає скарби з усього світу. Це там «люде північні поставили храм для богів всього світа, // Він же гробницею був для всього, що колись панувало, // Тільки боги не були вже богами» [8, с. 242], — лише пронумерованими й каталогізованими експонатами, призначеними не для поклоніння, а для задоволення туристичного інтересу.

Але історія привласнення чужої культури завойовниками тут стає ілюстрацією того, що національну пам'ять, пантеон, сакральність як таку не можна імпортувати; шматок мармуру, знаємо, стає богом лише тоді, коли хтось йому поклоняється. Метафора розриву зв'язку часів, цивілізаційної прірви, несполучуваності культурних ареалів у цій єгипетській легенді Лесі Українки навидовижу опрідечена, візуалізо-

вана; ба більше, це ще й вимовний символ не-піддатливості культури зовнішньому тиску, перекодуванню, переміщенню в чужий для неї контекст. Єгипетська цариця завдячувала дивовижною посмертною долею прихильності всемогутнього бога Ра, врешті, за життя її вважали другим сонцем, яке сяяло з неба. Але в холодній дощовій Британії «Ра, бог південного сонця» уже не правив. І коли в Лондоні єгипетський саркофаг розколовся, то в ньому знайшли тільки пасма волосся і набальзамовані сповивачі, тож велична правителька позбулася навіть цієї марнотної версії безсмертя. Те, що стає товаром, втрачає сакральний статус. У британському музеї єгипетська мумія була лише означником імперської могутності і водночас приниження завойованих. Донька фараона взяла собі боже ім'я, але на берегах Темзи сонцесейний Ра не був уже всемогутнім покровителем. (Вимовний епізод поразки старих богів маємо в драмі «Руфін і Прісцилла». Християни, зібравшись в домі римського патриція Руфіна, всупереч волі господаря замазують зображення Адоніса — «Оті коштовні фрески? Ту предивну // мозаїку» [5, с. 188]: мистецька краса не промовляє до серцець фанатиків, нова віра не лишає місця для античної культури.)

У згубних нуртах катастрофічних історичних подій герої драм Лесі Українки переживають нестерпний біль руйнування культурної ідентичності, опиняються в ситуації, коли тільки амнезія й може забезпечити фізичне виживання, пристосування до реальності, в якій минуле переписують і переоцінюють переможці. Причому **ностальгія**, розлука з рідним краєм стає діагнозом хвороби в буквальному сенсі смертоносною: натяк на це маємо уже в ранній Українчиній «драматичній сцені» «Іфігенія в Тавриді», а в датованій 1910 роком «Боярині» Оксану якраз ця названа лікарем недуга й убиває.

Урятована богинею й перенесена в Тавриду аргоська царівна сприймає дивовижне спасіння швидше як обділеність і знедоленість: позбавлення зв'язку з громадою, об'єднаною спільною пам'яттю, руйнує цілісність особистості. «Родина, слава, молодість, кохання» [8, с. 193] — усе зосталося в рідній Елладі. Натомість у Тавриді Іфігенія почувається (і так її сприймають усі навколо) людиною без минулого, а отже й без ідентичності. Тут ніхто не знає, звідки вона з'явилася; нема з ким поділитися спогадами і розповісти про пережите. Дівчина йшла на жертву з певністю, що вона потрібна для рятунку батьківщини, а славна смерть мала увіковічити її ім'я в поколіннях співвітчизників. На чужині

вона натомість живе «без слави, без родини, без імення», проте навіть «води Стіксу й Лети» [8, с. 195], річок, які розмивали всі зв'язки з минулим, не владні над її уявою, царівна має силу протистояти принукам до забування.

Якраз примушування до амнезії, до відмови від колишньої слави, споневаження вироблених ієрархій, осквернення пантеону — неодмінні складові імперської політики у стосунку до підкорених. Іфігенію буде згадано й у фіналі драми «Кассандра»: її матері, цариці Клітемнестрі, троянська пророчиця відмовить у будь-якій ідентичності, національній і власне гендерній, вона не еллінка, і «навіть і не жінка».

У протистоянні поневолювачам, у виробленні контрдискурсу і стратегії опору, зокрема й політики збереження колективної пам'яті й тожсамости, найважливішою є роль еліти, яка не спокусилася переходом у табір переможців. Про роль проводирів, провидців, свідомих свого обов'язку керманців і вождів ідеться в багатьох Українчиних сюжетах. Навіть коли «люде замлілі» не відізвуться на заклик, усе ж «слава про них заgrimить до зірок, // що є з їх народу пророк» [8, с. 387]. Її визнання — «я любила вік лицарства» [8, с. 183] — підтверджує зосередженість на самому феномені шляхетства, елітарності, які успадковуються в поколіннях. Звичайно ж, ця увага визначається почасти і родинним, і ширшим поколіннєвим, плеядівським і старогромадівським, оточенням. До найвищого шляхетства Гетьманщини належали її предки по батьківській лінії. Письменницьке обдарування вона успадкувала вочевидь від Драгоманових: поетом і повстанцем-декабристом був двоюрідний дід Яків Драгоманов, успішною авторкою стала її мати, незаперечним авторитетом вважала дядька, Михайла Драгоманова. Тож коли згадує про галерею портретів на стіні — це не лише метафора носіїв пам'яті. (До речі, про родинні портрети не раз писатиме і Максим Рильський, «син того Тадея», ще один вихованець київського громадівського кола.) Усе середовище Старої громади — це якраз українська шляхта, що не зрадила свою ідентичність, долучилася до проекту розбудови модерної України.

Російські імперські претензії на культурну вищість Леся Українка вважала сміховинними і «сусідські» інтерпретації української минувшини послідовно відкидала. Оцінок, схожих на висловлену в листі до матері від 12 березня 1913 р., в її епістолярії знайдемо немало: «Я ніколи не згожуся вступитися з дороги перед усякими перевертнями і покутними борзописцями з чужої літератури, — dafür ich bin mir doch zu

gut! Та пора вже й публіку нашу привчити (не говорячи про самих редакторів), щоб не біла поклонів перед усякими nullités через те тільки, що вони вряди-годи удостоюють нам “в хату плюнути” (раніше “наплювавши” на неї), забривши знічев’я з розкішних сусідських палат до нашого вбогого куріня. Адже і в курінях на покуті сиділо виборне отамання та чесне товариство, а не якісь заволоки-потурнаки» [10, с. 379].

Пол Коннертон у книжці «Як суспільства пам’ятають» виразно пов’язує аристократичність із метафориною благородної крові, безпосереднього зв’язку: «Мій родовід, гілка мого роду, моє ім’я, мій герб — усі ці терміни наполегливо апелюють до якостей, притаманних їхньому власникові, вони виражають ці якості в ідеалізованій формі, вони звертаються в дещо ефемерній манері до чогось, що є виразно і відчутно матеріальним, тілесним, — до крові. Значення і вага крові, отже, стають подібними до знаку. Хтось може сказати про своїх предків, котрі проливали кров за якусь там справу, або хтось скаже про себе, що у неї чи в нього в жилах тече та сама кров. Поділ суспільства на стани, система шлюбних союзів, цінність шляхетного походження — все це демонструє кардинальну вагу кровних стосунків у механізмах і церемоніях влади. Тут, як каже Фуко, влада говорить *через* кров; кров — це реальність, яка має символічну функцію» [3, с. 134].

Зі своїми персонажами Леся Українка ділиться таки власними переживаннями, ствердженням значущості спадку, переданого через кров. Річард Айрон, протагоніст драми «У пущі», гордо прокламує свою повагу до волелюбних предків:

*Такий весь рід: вікліфовці, лолларди,
«незгідні», «незалежні», «рівноправці»,
такі були мої питомі предки.
Мої всі кривні волі домагались
від короля, від церкви, парламенту,
а я — від них самих. Така вже кров* [6, с. 52].

Кров, а отже, й спадок, якого ніяк не зректися, — зразок для наслідування. Інваріантом цього кредо Річарда Айрона сприймається і лист самої Лариси Косач — присяга вірності пам’яті славетного роду. Обговорюючи 1903 року з Михайлом Павликом справу видання спадщини Михайла Драгоманова і ймовірний переїзд до Галичини, вона не може прийняти вимоги «скинутися політики» [9, с. 258], участі в громадських справах задля роботи над архівом. «Тільки се страшно, я сього більше боюся, ніж всякого чіпання. Може, той архів, для якого

я, “розуміється, мусіла б” (кажете Ви) зробити таку жертву, і вартий її, може, одно слово з нього варте більше, ніж всі мої слова минулі і ще ненароженні, тільки — у мене рука не здіймається на таке самовбивство, я ще не маю сеї одваги, я ще не нажилась душею, я ще навіть як слід не спробувала своєї сили і — маю вже її занедбати, придушити, “скинутись”? Ні, не маю одваги, хоч киньте в мене камінем. Не могу. Я, власне, тому і хотіла б, щоб хтось з моїх приятелів міг би рівночасно зо мною замешкати на вільнішій землі, що се був би поділ праці. Той, кого я маю на увазі, міг би, може, одважитись на який час “скинутись”, бо він молодший від мене, йому ще є час колись надолужити те, що втратить тепер, для нього ще ті “скільки років” не минули, що для мене, та й темперамент в нього інший, і традиції інші (у нього в родині не було декабрістів, соціалістів-емігрантів і радикалів-засланців, він не пам’ятає 70х років!), він ще не починав того, чого я мала б уже скинутись, за ним нема того слова, що стало вже тілом і що не терпить зради, від нього ніхто ще не жде того, що від мене» [9, с. 258].

Разюча за напругою переживання, гострою нестерпно болісної моральної колізії історія розгортається у вірші «Граф фон Ейнзідель», де відбито той таки ж досвід Українчиного покоління, складність вибору між українофільською, народницькою та елітаристською, модерністською аксіологією. Зректися статусу й багатства, стати поруч із упослідженими малими світу сього, урівнятися в благородному й чесному убозтві — спокуса, яка вабить нещасного графа. Стан героя в буквальному сенсі хворобливий, його мучать ночами виснажливі видива й сни, очі згорьованих, зниділих дітей і жінок. Попри те, що в нього легкі чинші й лагідна панщина, він під поглядами селян почувається, «мов Каїн, що вбив свого брата» [8, с. 370]. Але його спадок — це не лише палац і статки, це ще й лицарські обов’язки, кодекси чести й увявлення про гідність. І зректися того всього, щоби позбутися докорів сумління, неможливо, бо йдеться про *кров*, непорушний кодекс, карбований у поколіннях. За «нещасним магнатом» пильно зорять зі стін портрети предків у золочених рамах, він схожий на них і рисами обличчя, і чорними гострими очима, і зрештою, своїм ставленням до світу. На питання, як скинути «прикрий тягар» спадку, «сі пута, для духа ганебні» [8, с. 371], — відповідь невблаганно сувора. Усі вони є вартовими спадкового «предковичного права», чеснот і лицарських доблестей:

*Глянь, всі ми — закуті в залізо борці,
або посивіли в науках ченці,
ми світачі свого народу.
За нами спокійно жили орачі,
бо ми боронили і вдень, і вночі
плоху гречкосійську породу* [8, с. 371].

Згадано три стани середньовічного суспільства: тих, що воюють, — *bellatores*; тих, що моляться, — *oratores*; і тих, що працюють, — *laboratores*. Кожен має свої обов'язки, на розподілі яких і ґрунтується суспільна рівновага. Бажання покинути лицарський стан — це малодушна зрада, порушення звичаю, усталеного віками. Так, часами, «лицарські повинності — гірше ярма», але скинути їх не вдається. Ось тут і звучить карбоване кредо, згадка про *втілене* (і то в якнайбуквальнішому сенсі — розчинене в крові, чутне в пульсуванні серця) почуття обов'язку: «У кров переходить лицарство!» [8, с. 371]. Непозбутне надбання, яке тільки й рятує від нестерпної легкості безсенсового життя, родова пам'ять, яка формує й визначає параметри індивідуального вибору, закон, що дає змогу розрізнити волю і сваволу, свободу й самоправство.

*Якби ж ти той спадок в собі поборов, —
на тебе повстане вся предківська кров
і буде змагатись запекло* [8, с. 372].

*Так чи так, мусиш самохоть прийняти обладунки,
бо «чи є ж проти спадку лікарство?»* [8, с. 373].

У різні мистецькі епохи, в різних стилях важливе значення для осмислення пам'яті мала символізація руїн. Їх читали як текст, сприймали як надійне підґрунтя для історичного осмислення, як дім спогадів, матеріалізацію невловного духу часу. У Лєсі Українки мотив руїни пов'язаний із роздумами як про минуле, так і про майбутнє: це не лише смуток за втраченою славою, меланхолійне нагадування про минулість і приреченість, бо ж модерністська художня свідомість зосереджена на сучасності, й саме у стосунку до неї дошукується тих чи тих ретроспекцій, історичних асоціацій. Наголошувана вітчизняними модерністами необхідність розриву з романтичною риторикою означала і потребу сутнісного перепрочитання руїн, опоетизованих романтиками. Тож у драмі Лєсі Українки «На руїнах» пророчиця Тірца виступає такою речницею модернізації, якій чуже меланхолійне замилювання старожитністю. В осмисленні нашого національного минулого поняття «руїна» характеризує цілу епоху, якраз добу програшу, занепаду, втрати державності; адже навіть у приказці «від Богдана до Івана не було у нас гетьмана» закарбувалася ця оцінка ганебного міжчасся, бо-

лісного розпуття, на якому опинився український народ. (Прикметно, що єдина Українчина драма з вітчизняної історії, «Бояриня» (1910), — саме про Руїну, про десятиліття міжусобиць і поділів після смерті Богдана Хмельницького. Це тема, що привертала увагу якраз при початку ХХ століття: 1908 р. було опубліковано «Сонце Руїни» Василя Пачовського, 1910 р. — уривки з «Орлового гнізда» Олени Пчілки, 1911 р. — «Гетьман Дорошенко» Людмили Старицької-Черняхівської.) Один із наскрізних символів у творчості поетки — зруйнований, втрачений, осквернений ворогами храм. Образ цей з'являється навіть у інтимній ліриці, як-от у «Єврейській мелодії»: «Милий мій! ти для мене зруйнований храм, — // Чи я зрадити маю святині // Через те, що віддана вона ворогам // І чужій, неправдивій богині?» [8, с. 169]. Храм ототожнюється із сакральним виміром як таким, а руйнація будови бачиться втратою віри. У циклі, присвяченому Сергію Мержинському, витончено нюансовано мотив руїни, обвитої плющем. Заплівши тополлю, він би знищив дерево, натомість ветхі, напівзотлілі стіни підтримує, захищає від поривів вітру й негоди:

*Хотіла б я тебе, мов плющ, обняти,
Так міцно, щільно і закрить од світа,
Я не боюсь тобі життя одняти,
Ти будеш, мов руїна, листом вкрита, —
Плющ їй дає життя, він обіймає,
Боронить від негоди стіну голу,
Але й руїна стало так тримає
Товариша, аби не впає додолу* [8, с. 298].

Смутна, сливе декадансна, краса, «руїна, листом вкрита», стає належною не лише минулому, а й сьогоденності, бачиться чи не частиною природи, підпорядковуючись ритмам її сезонних змін, зимових завмирань і весняних оновлень.

Знайдемо в її текстах і замальовки архітектурних руїн. У «Кримських спогадах» кілька віршів присвячено Бахчисараю, і українська авторка вступає у пряму полеміку з російським романтиком, співцем фатальних любовних пристрастей. «З чужого краю тут співці бували» [8, с. 128] — це очевидна аллюзія на сюжет про «Марію смутну чи палку Зарему», тобто на Александра Пушкіна. На відміну від нього, Лєся Українка біля гробниці, що стоїть «серед пустки, наче на сторожі» [8, с. 128], згадує не прекрасних бранок і гаремні легенди, а поганьблену імперією колишню славу:

*Витає ж тут инша тінь, кривава:
Ні, тут не лежить краса гарема,
Марія смутна чи палка Зарема, —
Тут спочива бахчисарайська слава!* [8, с. 128]

Імперський поет у столиці колись могутнього й незалежного Кримського ханства знаходить натхнення для сюжету про романтичне кохання, він екзотизує свою розповідь про схід із погляду центру. Натомість в українській авторки це місце асоціюється з пам'яттю про втрачену державну суверенність, забуту, розвіяну вітрами історії славу, врешті про свободу, підданство та владу. Навіть уцілілий бахчисарайський палац на символічному рівні є руїною, сумним нагадуванням про колишню велич, про втрачений державний маєстат. Оксиморонне «Хоч не зруйнована — руїна ся будова» [8, с. 127] одразу задає відмінну од узвичасної перспективу бачення: «немов сльозами», спадають краплями водограї, але сльози ті не за розбитим коханням:

*Стоять з гарему звалища сумні,
Садок і башта; тут в колишні дні
Вродливі бранки вроду марнували.
Колись тут сила і неволя панували,
Та сила зникла, все лежить в руїні, —
Неволя й досі править в сій країні!* [8, с. 128]

А в драматичній поемі «На руїнах» оцей зв'язок між руїною й неволею, поразкою й рабством — якраз розривається: тільки примирення з завойовниками, добровільна відмова від опору робить підкорених упослідженими. Замість узвичасного, програмового романтичного заклик до меча, до зброї у Лесі Українки звучать виразні культуртрегерські мотиви, нагадування про необхідність перекувати мечі (так, пощерблені, так, заіржавлені й непридатні до бою!) на орала. Єрусалим зруйнований, Ізраїль у вавилонському полоні. Вступна авторська ремарка — замальовка «ясної місячної ночі», коли гори поблискують «срібним верхів'ям», і, за контрастом, «чорніють руїни», яких світло не сягає [4, с. 164]. Це румовище — символ розпачу, остаточної, як видається, втрати всіх сподівань і надій. Народ у рабстві, хтось на чужій роботі, хтось став найманцем, знаючи, що «в ворожій війську, // неволячи, в неволі сам загине» [4, с. 164]. Але пророчиця Тірца з її «чий хліб і праця — того і земля» [4, с. 168] доводить, що й руїни означають ідентичність, бо стоять ще не на вавилонській території. Коли ж ворог удруге завоює людність уже не мечем, а ралом, давши хліб і житло, за допомоги в голоді й холоді, тоді-то «ті руїни, що он там чорніють, стоятимуть вже на чужій землі» [4, с. 168], яка втратить предковичну назву. Вони вже не матимуть зв'язку з історією й національною пам'яттю. (Так і в драмі «Вавилонський полон» дозорці насміхаються над ізраїльським співцем Еле-

азаром, який заводить пісню про Єрусалим: «Хіба як-небудь зветься ще руїна? // Хіба ще ймення має дика пустка?» [4, с. 156]. Пустка, втрата культурного спадку, руйнування всіх підмурівків, врешті втрата *імени*, питомої автентичної назви — це і є остаточне зникнення з історії, приреченість на забуття.) Аляйда Асман пише про важливість історій, переказів, легенд, що «будуть винайдені для цих руїн і оплетуть, наче плющ, колони. Але якщо вони ввійдуть до чужого світу, відірвані від контексту, то стануть монументами забуття. Відірвані від своїх історій і забуті руїни можуть пізніше вже у вторинному значенні постати як мальовничий ландшафт» [1, с. 333]. (Досить порівняти аксіологію й символіку руїн у Лесі Українки — та письменників передмодерністського періоду. Тарас Шевченко жахається якраз перспективи, коли про розвалені споруди в Суботові й Батурині писатиме тільки петербурзький журнал «Пчела», тобто коли амнезія стане пандемічною недугою, а імперські поціновувачі матимуть суто археологічний, етнографічний інтерес до колонії. Похмурі картини занепаду Києва, зокрема і його старої української архітектури, постають у «Хмарах» Івана Нечуя-Левицького. Коли Шевченко свідомий свого будительства, пророчого обов'язку повернути народ от власне що *до пам'яти*, то в Нечуя більш-менш оптимістичний романний фінал, апологія села як гаранта збереження ідентичности таки не переконуює.) В сюжеті «На руїнах» розгортається знов той самий мотив, який виразно звучить і в ліриці поетки: збережене у віках нетлінне тіло Ра Менеіс руйнується в чужому ландшафті й кліматі, у лондонському музеї боги перестають бути богами, вони є лише профанними артефактами.

Леся Українка пропонує натомість модерністську візію, відмову від обтяжливого спадку, наголошує плідність для певної епохи розриву, а не тягlosti. Не поклоняться розбитим і занапашеним святощам, а використати каміння для підмурівку нового дому.

Найскладніше така переорієнтація дається митцеві. Діалог пророчиці зі співцем, якому «пам'яти бракує», щоби згадати «Плач Єремії», — це якраз суперечка про ставлення до традиції. Молодший автор склеїв арфу з трісок, знайдених на пожарищі, наладнав рештки іржавих струн, яких торкалися колись пальці самого Єремії, — і тішиться, що в його інструменті немає нічого «несвятого». Пропозиція «вигадати своє», стати голосом сучасности, а не відлунням старого і втраченого, неказанно лякає:

*Ох, що ти, сестро! Се було б зухвальство!
 Чи знаєш ти, чия се в мене арфа?
 Самого Єремії! а йому
 вона десь від Ісаїї дісталась,
 той мав її з Давидового дому, —
 либонь, ще сам Давид грав на сій арфі,
 співаючи на Божу славу псалми!
 Давидові я псалми добре тямлю,
 та їх співають не личить в день неслави...
 Ісаїї пророцтво не справдилось,
 мир не настав, Мессія не з'явився,
 пісні його нехай ідуть в непам'ять,
 нехай не дразнять нас... А Єремія,
 останній наш пророк, співець руїни,
 нехай би жив у сіх преславних струнах.
 Коли б ти чула, як він тут ридав
 великим голосом посеред пустки!
 Луною відзивалася руїна,
 з пророком нашим плакало й каміння [4, с. 170].*

Єремія, стверджує Тірца, пробуджував відлуння своєї пісні навіть у руїні, даючи їй голос, можливість свідчити; натомість нетворчий ретранслятор, який зберігає вірність збідненій, заскоружлій, вихолощеній традиції, мусить хіба сам «луною бути оцієї руїні» [4, с. 172]. (Зрозуміло, що в цьому епізоді алюзії на суперечки рубежу XIX–XX століть, на дискусії між народниками-українофілами та модерністами вгадуються більш ніж очевидно.)

Ідеться про руїну, яка «служить нашій ганьбі» [4, с. 172], нагадує про втрату, а не про здобуток і звитягу. (Рабом остаточно стає тільки той, «хто самохіть несе ярмо неволі» [4, с. 169], відмовляючись від опору й протистояння. У «Боярині» головна героїня якраз і прирівнює замирення з ганебною поразкою: «Утихомирилось? Зломилась воля, // Україна лягла Москві під ноги, — // се мир по-твоєму — ота руїна?» [6, с. 234].) І Тірца зважується на жест остаточного розриву з неприйнятною традицією: вона кидає недолугу арфу в річку, наражаючись на прокляття за зневагу до передання. Храм зруйновано і осквернено завойовниками, але запорукою майбутнього, запевненням збереженої тожсамости стає не руїна, не спогад про поразку, а якраз пам'ять про славу предків. «Чого блукати нам? Чого шукати? // Чи се ж не та земля, що здобували // для нас батьки своєю крив'ю й потом?» [4, с. 178]. Наснажені таким спогадом, подолані матимуть силу позбутися оспалости, стати до праці — і збудувати «в новім Єрусалимі храм новий» [4, с. 178].

Література українського романтизму пильно застановлялася над колізіями помсти як усправедливлення минулого; герой, що розплачується за колишні кривди, незмінно цікавив нашу кла-

сику XIX століття. Тарас Шевченко представляє і апофеоз месницького чину, як-от у ранніх «Гамалії» чи (тут інтерпретації, проте, непорівнянно складніші) «Гайдамаках», і моменти розриву безвихідного кола, зречення кровопролиття (найвиразніше, мабуть, у поемі «Варнак»). Для Лесі Українки певність у тому, що добро не завжди породжує добро, але зло неunikнено спричинює нове зло, сумніву, як може здатися, не підлягає, але насправді остаточних висновків і цілком певного вибору її герої дошукуються не завжди. Забуття, прощення і помста як три способи реагування на травматичне минуле повсякчас перебувають у фокусі письменницької уваги, але в багатьох поетичних і прозових її сюжетах оцінюються й співвідносяться по-різному. В ранньому (1888) «Завітанні» з дебютної збірки «На крилах пісень» ліричній героїні одне за одним являються контрастні видива, чорний і білий крилаті генії. Перший, посталий на тлі моторошної червоної заграви, скочує жахом, запалює в серці «племінь страшений, жерущий» [8, с. 103], вогонь нищення й незмиреної боротьби. Натомість невдовзі, світлої місячної ночі, в небесній височині вимальовується геній сріблястий і ясний, із лагідним чолом і спочутливим зором, з обіцянкою надії, просвітлення й жаданого спокою. І з його приходом «Людська недоля будила не розпач в мені, а бажання // Кращої долі, яснішої, — той ідеал мені сявав // В погляді ясним, і серце за ним поривалося линуць» [8, с. 104].

Тут усе більш-менш однозначно, вибір продиктовано етичним пріоритетом; натомість у пізнішому «Ангелі помсти» (1896) розмова з небесним нічним посланцем зостається «незакінченою», а колізія відплати / розгрішення / прощення непроясною, — і ця прикра невідзначеність болісна й трагічна.

*Зника північний гість, та погляд той і мова
 Лишають в серці слід кривавий і страшний,
 І вдень мені в очах стоїть той гість дивний,
 А душу рве й гнітить нескінчена розмова... [8, с. 163]*

Очі вишнього гостя сяють, «мов зірка Марс кривава», «на білих крилах червоніє кров, // Мов на снігу зорі вечірньої багрянець» [8, с. 162]. Він простягає ліричній героїні меч, нагадуючи, що написані нею закличні слова мають поривати до бою не тільки інших, а й її саму. Автобіографізм і особливу інтимність цього переживання підкреслює згадка про Шарлотту Корде. Так Ларису Косач іноді називали товариші, так вона сама підписувала деякі тексти (як-от віршований лист «До брата Михайла»). Французька революціо-

нерка якраз не завагалася взяти до рук зняряддя вбивства, а помсту Маратові вважала актом справедливості, однак же навіть її жажнуло те, що «в тирані» не зникло людське начало, а впиватися трупком відплати заважало таки співчуття. Співрозмовниця «ангела помсти» від протягнутого меча відмовляється, бо не хоче вбити людини в собі.

А вже у драматичній поемі «Одержима» непримиренне протиставлення «забуття» — «прощенню» корелюється з неприйнятним для Міріам християнським постулатом любови до ворогів. Її передфінальний монолог про ставлення до минулого стосується саме колективної травматичної пам'яті. Одержима сама відділяє себе від об'єднаної вірністю Ісусовому вченню спільноти, яка радіє тому, що Вчитель воскрес. Для Міріам ця радість означає якраз забуття, замовчування травми, відмову від співчуття, і, може, найголовніше, — небажання учнів і послідовників узяти на себе частку провини за муки й смерть Месії. А тому вона ніби заперечує саму сутність християнства, перейнявшись жагучою ненавистю і до ближніх, і до дальніх, до всіх, хто тішиться власним рятунком ціною Його жертви і не почувається винним: «А ви й зраділи! так вам безпечніше: // душа врятована та й тіло не загине!» [4, с. 141]. Жертва Месії, пролита кров згуртувала його послідовників, перетворила юрбу на групу, пов'язану релігією. Але Міріам відмовляється до цієї групи доєднуватися саме тому, що остереігається, щоби й на неї не впала ганебна «пляма» співучасті в тому, що для неї неприйнятне. Вона готова розділити з Месією страждання, навіть пропонує, наразившись на звинувачення у гордині, пролити кров замість Нього, але не хоче отримати розгрішення такою непомірно високою ціною. В її перспективі воскресіння не заліковує рани, пережиті страждання лишають болючі шрами. Минуле стає трагічним досвідом, що гнітить душу:

*Так що ж? Хіба минає все минуле?
Він пережив три вічності в три ночі,
приймав три смерті. Чи тепер, воскресши,
забуде він страждання, зраду, смерть?
Простити може, а забути — ні!
О, будьте прокляті! [4, с. 143]*

Проповідуючи ненависть, гине вона зі словом «любов» на устах, а смерть сприймає як звільнення від страждань.

Заручниками минулого, яким так і не вдається розв'язати або розрубати тугий вузол суперечностей, розірвати ланцюг кровопролитної розплати, стають персонажі «Кассандри», модерної

Українчиної реінтерпретації троянського міфу, де колізії забуття й прощення, «отруйної» пам'яті й відмови від помсти розгортаються з винятковою складністю, а фінал залишає більше запитань, аніж відповідей. Література модернізму вже втратила віру позитивістської доби у те, що минуле й теперішність можна розділити чіткою межею, раціонально простежити ланцюг причинно-наслідкових зв'язків між подіями, пройти крізь завершений у собі самому історичний час. Оце протестно-розпачливе запитання Міріам про минуле, яке не минає, звучить і в устах Кассандри, тільки тепер уже як беззаперечне ствердження, трагічна певність, що колись пережите вривається в сьогодення — і запобігти тому ніякий раціональний фрігійський розум не в змозі. Мойра, ангел помсти, необорний кармічний закон непозбутності зла у світі — вся ця символіка дуже важлива в трагічній історіософії тексту, написаного в переддень світової війни. Уже в першій вступній розмові Кассандри з Геленою знов же започатковується центральний мотив «рокованої жертви». Ця рокованість спричинена якраз гріховним егоїстичним забуттям. Гідне людське існування, схоже, тільки й можливе з тягарем пам'яті про минуле: зректися спогаду — це зректися самоповаги й зрештою тожсамості. Щасливій сестрі Поліксені, щойно зарученій із богорівним Ахіллесом, Кассандра нагадує:

*Згадала я про нашого Троїла,
до тебе він такий подібний був...
а надто як лежав мечем пробитий...
спокійний, тихий, гарний... Поліксено,
ти вже забула, чий то був той меч
у грудях брата нашого Троїла? [5, с. 21]*

Це якраз один із тих епізодів драми, що давав підстави критикам говорити про раціональне підґрунтя її пророцтв і про важливість у них причинно-наслідкових зв'язків. Віктор Петров, скажімо, писав про спостережливість пророкиці, «її здібність з окремого жесту, руху, киненого слова сприйняти людину цілком, пізнати її в усій суцільності, такою, якою та людина була, є і буде. Швидше годилося б говорити про інтуїцію Кассандри. Але що таке інтуїція? Хіба ж це не таки спостережливість, лише помножена на ясність думки?» [12, с. 742]. «Ясність думки» ґрунтується в умінні, чи, можливо, у відвазі не закривати очей перед правдою, не тішитися ілюзією та спасенним терапевтичним нібито забуттям. Між щастям і знанням, між ілюзією і правдою вона завжди вибирає знання і правду, хоча знає, що такий вибір принесе неминучі страждання. «Леся Українка стверджує муку і заперечує

щастя. Лише знання й бунт, бодай куплені ціною кари, принесуть людству “життя й вогонь”, — погляд такий характерний для трагічного світогляду нашої письменниці, для світогляду доби, яка перед людством, як вище досягнення й кінцеву мету, поставила не щастя, а прийняте на себе, як пророче покликання часу, страждання» [12, с. 748]. Витіснена небажана, болісна пам'ять так чи так повертається, але спокуса рятівної амнезії, штучного знеболення для багатьох виявляється непереборно принадою. Ось і Поліксена у відповідь на сестрине нагадування знаходить інфантильне виправдання: «Кассандро, нащо спогадами труїш? // На те війна» [5, с. 21]. Для Кассандри бажання вберегтися від «отрутих» згадок означає осквернення пам'яті про загиблого, зневагу до полеглих:

*Ох так, на те війна:
убити брата, потім заручити
сестру за себе... [5, с. 21]*

Поліксена виправдовується, що «брат давно убитий» [5, с. 21], що минуле не має тяжити над щасливим сьогоднішнім. Одружуючись із вбивцею рідного брата, дівчина сподівається якось виокремити своє життя, незалежитися від спільної пам'яті царської сім'ї й усієї спільноти. (Це ще одна варіація мотиву «переступання через труп», зречення вірності померлому, вона виразно акцентована також у «Камінному господарі»: й обох переступниць, і донну Анну, й Поліксену, наздоганяє сувора кара. Причому явлення Командора в ролі месника — це ніби уособлення минулого (чи вічності), якого ніколи не вдається зректися.) Невивчені уроки історії призводять до катастрофічних наслідків. Без пам'яті немає відповідальності: якраз Поліксеніне «на те війна» [5, с. 21] й було спробою уникнути відповідальності, перекласти вину на обставини.

Між тим колообіг помсти, коли кров на мечі жадає нової крові, не зупиняється: вбігає Андромаха з новою, що троянець Гектор заколов Патрокла, найближчого друга Ахіллеса, отже знову — «кров і помста» [5, с. 22]. Спроба сховатися від минулого й від долі вкотре не вдалася. Кассандра принципі розвитку цієї вендети ґлибоко розуміє; здається, її покликання на всемогутність богині долі Мойри, яка «кує з народів зброю світу» [5, с. 64], — це почасти і є визнання закону про зло, яке породжує зло, та про неунікненність кари.

Однак Кассандрина спроба амністувати винного й тим самим зупинити кровопролиття обертається трагедією. (Амністія ж якраз і передба-

час відмову від помсти й кари, але не забуття злочинів.) Цей епізод, коли жінка-пророчиця бере в руки каральний меч, — один із центральних у сюжеті. Вороже військо раптом відпливло, залишивши в дарунок дерев'яного коня, облогу знято, розвідачі ніде не помітили засідок чи підступних пасток, — тож змучені тривалими злигоднями містяни хочуть святкувати й насолоджуватися забутими радіощами. Коли впіймали якогось напівпритомного переляканого грека, його долю мали вирішити віщуни. Прагматичний Гелен радить не вбивати й не відпускати, а ув'язнити:

*Ні те, ні друге. Марне убивати
немає чести нам, та й небезпечно,
бо як дізнаються про те ахайці,
що еліна убито без вини,
то знову можуть розпочати чвару
на довгі роки. Тільки ж і пустити
непевного чужинця — необачно.
Нехай собі живе, але у путах,
під пильною сторожею [5, с. 70].*

Але Сінон клянеться, що жити в неволі не зможе. Кассандра ж застерігає, що ворог не дає дарунків дарма, що примирення після такої війни — це як примирення вогню з водою. Вона говорить неприємну правду, висновує сьогоднішнє з минулого, а натовп хоче простих рішень і вимагає не слів, а дій.

*Хай буде так. Нехай хоч раз Кассандра
не скаржиться на людську неймовірність.
Коли не винен елін, хай за кров
спокутує Кассандра перед Зевсом,
а людський суд мовчатиме тепер [5, с. 72].*

Царівна, отже, врешті опиняється перед остаточним вибором, співвітчизники повірять лише вчинкам, а не пророчій мові. Це ситуація, коли правильного рішення для неї, як видається, просто не існує. Кассандра не певна остаточно у винуватості чужинця, який молить про співчуття; невинна ж кров на кінчику її меча спричинить новий виток гвалтовного насильства. Ймовірно, амністія загарбника могла б це розпаношення смерті зупинити. Натовп також розділився на два табори: хтось вимагає вбити полоненого «для помсти» чи «для остороги», хтось застерігає, що «покарає Зевс за кров невинну» [5, с. 70]. Кассандра певна, що гієна завжди мусить житися кров'ю на пожарищі, що Сінон — це призвідець біди, але вчинити над ним справедливий суд їй забракло снаги, яку остаточно відібрав спогад про послане по її слову на марну смерть лідійське військо. Тоді у шлюбних перетрактаціях із лідійським царем Ономасем вона дала волю своїй

ненависті до того, хто хотів її приневолити, тепер же змагає під вагою неспокутуваного гріха. Знов же, пролита кров «волає до богів супроти мене» [5, с. 75] — і зброя випадає з рук зомлілої жінки. Прірву між пророчицею та її співвітчизниками так і не було подолано, люд не повірив її словам, але охоче перекинув на неї вибір, що стосувався всіх. І цей тягар вибору став для Кассандри тягарем пам'яті. Сама етимологія цього останнього словосполучення поглиблює для нас розуміння того, що ж сталося на майдані біля храму Палладіона. Царівна виявилася єдиною видющою з-поміж сліпих і глухих, тільки вона одна береже пам'ять, яку спільнота спішить забути. Якраз втрата пам'яті, бажання скинути її незручний тягар і насолоджуватися святковою легкістю існування губить Трою. Втративши свій шанс відвернути трагедію, Кассандра повсякчас закликає до пильності, її голос будить сонних, отяжілих після бенкету вартових. Парісові, рабу Афродіти й призвідцеві війни, сестра нагадує про свіжі могили, але він запевняє, що «скінчилось горе» [5, с. 81] і про нього треба скоріш забути та святкувати перемогу. Пророчиця не хоче розділити з натовпом його торжество:

*Ти звеш се перемогою? Вся слава,
Вся наша честь погинула давно [5, с. 81].*

Паріс відмовляється від обов'язку пам'ятання: Гектор «вже давно поліг» [5, с. 81], мертвим не треба нічого, крім поминальних жертв; і хоча в розмові братові соромно дивитися в очі сестрі, але він спішить відігнати від себе тяжкі спогади, відгородитися від болісного минулого. **Безпам'ятне** (і то в буквальному сенсі!) свято умить обертається трагедією: Троя прокидається в огні пожежі.

Але зречтись травматичної пам'яті неможливо: якраз спосіб переживання травматичного досвіду й стає важливою характеристикою чільних персонажів драм Лесі Українки. У «Кассандрі» відповідно протиставлено троянську пророчицю і її оточення. Мавка відмовляється від пропонуваного Марищем спокою якраз тому, що мука їй дорожча за знеболувальну амнезію. Оце знамените «Ні! я жива! Я буду вічно жити! // Я в серці маю те, що не вмірає» [6, с. 307] — лісова царівна потверджує якраз небажанням забувати, певністю

*...що муку
свою люблю і їй даю життя.
Коли б могла я тільки захотіти
її забути, я пішла б з тобою,
але ніяка сила в цілм світі
не дасть мені бажання забуття [6, с. 307].*

Натомість донна Анна в «Камінному господарі» вважає себе мужньою якраз тому, що здатна переступити через труп убитого чоловіка й сягнути тих клейнод найвищої влади, що випали з його рук. І чи не витіснена травматична пам'ять, персоніфікована в страшній фігурі, що з'являється із задзеркалля, у фіналі й знищує її, ставить на коліна, руйнує як особистість.

У драмі «Кассандра» раз у раз постають запитання про джерела пророчого знання, про співвіднесеність мови і правди. Віщунка виразно бачить епізоди майбутнього, але не лише оточення, а й вона сама зрештою починає сумніватися, чи ці видива не ілюзорні. Відвернути очевидну для неї катастрофу Кассандра не в силах: вона, жінка, не має стосунку до «ради», тобто до джерела політичної влади, як і не може сподвигнути на якісь діла, на історичний чин троянську людність. Ба більше, її звинувачують у тому, що накликає біду, спричинює поразки, паралізуючи волю, позбавляючи віри в перемогу, сковуючи панічним страхом. Листування Лесі Українки дає подосталь матеріалу, щоби стверджувати, що якраз Кассандрі віддано дуже багато власних переживань. Як писала Оксана Забужко, «прогностичне мислення Лесі Українки мало, за всіма ознаками, природу суто візіонерську, пророцько-шаманську, що саму її, як вишколену на позитивістський лад “людину наукового світогляду”, не тільки не могло вдовольнити, а, навпаки, радше бентежило. [...] Як і її Кассандра, як і всі “Кассандри” в європейській історії після-пророцької доби, у своїх несамовільних прозріннях у майбутнє — не раз, далєбі, таки моторошно точних! — Леся Українка “собі не вірила”, ніколи не мала певности, чи то “правда родить мову”, чи, чого доброго, навпаки, “мова родить правду”» [2, с. 221]. У розмові з братом-«політтехнологом», який тільки прикидається віщуном, бо це вигідно й почесно, бо пропагандистські маніпуляції якраз і дають вплив, що його не здобути збройною звитягою, розгортається суперечка про первинність мови або правди. Чи можна (як переконує Гелен) із допомогою мови маніпулювати правдою і чи є, зрештою, між ними чітка межа? Царівна апелює до сакрального знання, до тої первинної Істини, яка ніколи не стає відносною, і доступ до таких вимірів їй подарований, за міфом, самим богом. Ідеться, отже, про містичне прозріння, знане великим поетам і пророкам. Але водночас чи не всі Кассандрині пророцтва справді, як не раз стверджували інтерпретатори драми, можна здебільшого пояснити і раціонально, через наголошений у багатьох текстах Лесі Українки принцип,

сказати б, абсолютної і геть безілюзійної етики, у згоді з яким зло завжди породжує зло, примножує себе саме, — тож кров на лезі меча волає про нове кровопролиття.

Фінальна репліка драми в епізоді повернення переможця Агамемнона з полоненою Кассандрою додому, наказ Клітемнестри «Нам треба два мечі. Ти нагостри. // Ти бий його, а я її потраплю» [5, с. 98], — зафіксує трагічну поразку людини слова, жінки, яка відмовилася від помсти. Вона самохіть ступає на смертний «кривавий пурпур», і Агамемнон, котрий не завагався принести в жертву доньку Іфігенію, аби запобігти прихильності богів у війні, гине разом із нею. Тільки що вона, на відміну од царя, знає, що має статися. Усіх наздоганяє трагічний фатум, минуле вривається в сьогодні, караючи, сказати б за Шевченком, «без милосердя і зла». Оксана Забужко звертала увагу на розмежованість світу історії й світу свободи, на принципову нерозв'язність конфлікту: «Справді, вдумаймося — адже жодному з Українчиних “несправедливо люблячих” героїв якраз нічого своєю любов'ю не вдається в реальному світі “поправити” — тільки більш або менш трагічно з нього піти» [2, с. 228].

Навіть синоніміка слів «пророк» і «прозорливець» вказує на зв'язок мовлення і бачення як способів пізнання, провіщення, здобуття мудрости. У «Лісовій пісні», підсумковому шедеврї, де переплелось кілька важливих наскрізних мотивів усієї творчості Лесі Українки, якраз і йдеться про дві можливості осягнення сакрального знання і рятівного Слова — через традицію, успадкування, багатовікове міжпоколіннєве передання та через містичне осягання. Мавка недаремно називає дядька Лева, стоячи над його могилою, «єдиний друже мій» [6, с. 312]: саме ці двоє персонажів, хай і різною мірою, пов'язані зі світом не лише профанним, тілесно-матеріальним, а й горішнім. Ні для лісових, ні для сільських мешканців минувшина, пам'ять, як може видатися, не мають великого значення, їхнє існування зосереджене на сьогодні, хоча саме розуміння й сприймання часу у них різне. Мавці людські уявлення про рід, про міжгенераційні зв'язки, сімейні ієрархії видаються дивними. При знайомстві Лукаш питає лісовичку, чи давно вона живе на світі, а та, вперше застановившись над визначенням свого віку, не здатна відповісти. Колообіг вічного повернення після зимового сну ніби робить лінійність часу несуттєвою. Наступне ідентифікаційне запитання сільського хлопця до зустрічної — про її рід. У патріархальній спільноті родове, успадковане часто вважається важливішим, аніж індивідуальне,

постале з власного вибору: недарма й одруження Лукашеве залагоджує мати, «напитуючи» між людьми претендентку, а його власне бажання до уваги нестак і береться. «Невпорядкованість» поколіннєвих взаємин, коли Мавка зве Лісовика дідусем, а він її донею, для Лукаша якраз і стає найпевнішою ознакою інакшости лісового світу, несхожости на той, у якому він виріс. Але, водночас, якраз сільська патріархальна спільнота утривалює традиції й звичаї. (Зрозуміло, що у бездержавній Україні, в ситуації, коли національні еліти нищилися або русифікувалися й незрідка широко служили імперії, якраз селянство зберігало тожсамість і мову.)

Дядько Лев тому й долає відчуження, тому й знаходить порозуміння з лісом, що він ще пам'ятає принаймні окошину якоїсь древньої, предковічної мудрости, вірувань, збережених у замовляннях, обрядах, ритуалах. (Добре знаючись на автентичному фольклорі, — збирання, записування його зразків було програмовим, власне політичним, завданням Старої громади, адже так визначалися ареали розселення українців, — Леся Українка вводить прецікаві етнологічні деталі, але водночас і витворює власну символіку та образність, лише почасти закорінену в народній творчості. Зрештою, Мавка «Лісової пісні» зовсім не схожа на мавок/нявок, що їх ми знаємо з казок.) Дядько Лев знає:

*як з чим і коло чого обійтися:
де хрест покласти, де осіку вбити,
де просто тричі плюнути, та й годі.
Посієм коло хижки мак-відюк,
терлич посадимо коло порога,
та й не приступиться ніяка сила... [6, с. 252]*

Однак же це речі повсякденні, пригодні й помічні за дрібних капостей і злих підступів. А от могутність сакрального Слова, знану колись, уже втрачено. Йдеться про владність мови висвячення, ініціації, про слово, яке таки од Бога. Дядько Лев зберіг лише згадки про вміння наснажувати дух, олюднювати:

*Та що ти знаєш? От небіжчик-дід
Казали: треба тільки слово знати,
То й в лісовичку може уступити
Душа така саміська, як і наша [6, с. 286].*

Передання втрачено, зв'язок із сакромом обірано (цей мотив богопокинутости світу — ще одна версія ніщівського антиєвангелія, недоброї вісти модерністського рубежу віків), але його зуміє відновити Мавка. У її історії дуже важливим стає переживання травматичного досвіду, «муки», яка їй дорога і яку вона не проминяє на щастя: оте знамените «Ні, я жива, я буду вічно

жити! // я в серці маю те, що не вмірає» [6, с. 307] — вона підтверджує Марищу якраз згадкою про живоносну рану («...муку // свою люблю і їй даю життя» [6, с. 307]). Після Лукашевої зради біль стає нестерпним, і жертва шукає рятівного, терапевтичного забуття. Забути — означає позбутися страждань, запастися в рятівне безпам'ятство. Той, що в скалі сидить, зваблює дівчину *спокоєм*, кличе у безтривожну вічність, де стоять на сторожі темні вершини «німими свідками подій, що вмерли» [6, с. 306], але вона ще на щось сподівається, щоби врешті переконатися, що втратила свого обранця. І тоді вона «хоче забуття» [6, с. 307].

Після зникнення Мавки Лісовик здійснює справедливу помсту, обертає Лукаша на вовкулаку, тобто на істоту роздвоєну, лише почасти належну і людському, й тваринному світові. (Цікаво, що тут помста спричинює визволення Мавки і подальше духовне оновлення Лукаша; і в фразі «ти визволив мене своїм злочином» [6, с. 309], зверненій до Лісовика, звучить осуд, але й прощення, може, і вдячність.) Ось тоді Мавка в містичному осяянні жертвовної любови враз пригадує те забуте «Слово»:

*бо я його поратувала. В серці
знайшла я тєє слово чарівне,
що й озвірилох в лоде повертає* [6, с. 310].

Протяжне вовче виття пробуджує з камінного сну, *повертає до пам'яті* і в значенні пригадування, і в сенсі опритомнення, пробудження:

*І я прокинулась. Вогнем підземним
мій жаль палкий зірвав печерний склеп,
і вирвалася я знов на світ. І слово
уста мої німії оживило,
і я вчинила диво... Я збагнула,
що забуття не суджено мені* [6, с. 310].

Обернувшись вербою, згорівши на попіл у вогні, Мавка зберігає спогад про своє кохання-пробудження, щоби розповісти про нього людям, заспівати «все, що колись ти для мене співав, // ще як на провесні тут вигравав» [6, с. 328]. Вічне повернення, душа, що промовляє, музика вишніх сфер, приступна в лісовому царстві.

Особливу перейнятність Лесі Українки проблематикою культурної пам'яті, збереження її носіїв, зв'язком знання, книги, культурного надбання з *рідним ґрунтом* у буквальному сенсі

слова, з землею і територією посідання засвідчує її останній задум, про який знаємо з продиктованого поеткою нарису. Влітку 1913-го, останнього мирного року перед великою світовою війною, вона виношує задум драми «На передмісті Александрії живе сім'я грецька...», сюжетом якої і стає порятунок культурних скарбів, текстів «давньої науки» від знищення несамовитими ревнителами християнської віри. Діти-підлітки, дізнавшись, що їхнього батька, «дуже вченого елліна», ув'язнено за поширення «єретицьких» поглядів грецьких філософів, зважуються рятувати безцінну колекцію стародавніх папірусів. «Ідуть, ховають у пустині, просто в пісок. Ніч кінчається, сонце ледве встає. Обоє стають на коліна, припадають до землі, молять Геліоса — берегти їх скарби. Може настануть кращі часи. Може колись хтось знайде ті скарби — і дізнається великої мудрости: “Геліосе! Рятуй наші скарби! Тобі і золотій пустині доручаємо їх!”» [7, с. 242]. Поки жива віра, поки місто перебуває під захистом Геліоса, можна сподіватися на порятунок культурного спадку й пам'яті.

Прогностичність цього тексту із сьогоднішньої перспективи вражає особливо. Минуть два десятиліття — і родини українських письменників самозречено ховатимуть, рятуватимуть рукописи звинувачених таки ж у «єресях» авторів. Тільки завдяки невпинному сестринному піклуванню буде збережено і архів, рукописи, листи самої Лесі Українки. У ХХ віці вогонь нищитиме книжки, картини, музеї, наш спадок і підстави самого нашого існування. Згорить Косачівський дім у Колодяжному, бібліотека, яка б засвідчила нам стільки джерел її творчости. Врешті у ХХІ столітті ми знову переймаємося порятунком загрожених цінностей. І назва драми «На руїнах» трагічно зрезонувала із воєнним сьогоденням. На стінах зруйнованого рашистами будинку у Бородянці французький художник Крістіан Гемі намалював портрет Лесі Українки. Мистецтво повертається у занапащений окупантами простір, укотре протистоїть новітньому варварству, засвідчує, — попри крихкість, піддатливість усім загрозам, — що на *своїй землі* ми можемо захистити свою спадщину. А знаменитий пам'ятник Лесі Українці, одна з візитівок Києва, стоїть у рятівному обладунку. Він належить українському світу, який ми захищаємо.

Список літератури

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Комора, 2014. 656 с.
3. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / пер. з англ. С. Шліпченко. Київ : Ніка-Центр, 2004. 184 с.
4. Леся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. Т. Левчук ; передм. Е. Соловей ; упоряд., комент. С. Кочерга, О. Вісич, Р. Тхорук. Луцьк : Волинський

- національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 1. Драматичні твори (1896–1906). 512 с.
5. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. М. Моклиця ; упоряд. С. Кочерга, О. Вісич ; комент. В. Агеєва, О. Вісич, С. Кочерга. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 2. Драматичні твори (1907–1908). 428 с.
 6. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. Т. Данилюк-Терешук ; упоряд. С. Романов, Н. Колошук, О. Кицан ; комент. С. Романов, І. Шукіна, В. Агеєва та ін. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 3. Драматичні твори (1909–1911). 656 с.
 7. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. С. Кочерга ; упоряд., комент. М. Моклиця, В. Соколова. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 4. Драматичні твори (1912–1913). 424 с.
 8. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. О. Вісич, С. Кочерга ; передм. С. Романов ; упоряд., комент. С. Романов, О. Кицан, М. Моклиця та ін. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 5. Поетичні твори. Ліро-епічні твори. 928 с.
 9. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. Ю. Громик ; упоряд. В. Прокіп (Савчук) ; комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 13. Листи. 1902–1906. 616 с.
 10. Лєся Українка. Повне академічне зібрання творів : у 14 томах / ред. С. Романов ; упоряд. В. Прокіп (Савчук) ; комент. В. Прокіп (Савчук), В. Агеєва. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2021. Том 14. Листи. 1907–1913. 616 с.
 11. Нора П. Вибух спадщини. *Теперішнє, нація, пам'ять* / пер. А. Репа. Київ : Кліо, 2014. С. 62–73.
 12. Петров В. Драматична поема Лесі Українки «Кассандра». *Розвідки*. Т. 2. Київ : Темпора, 2013. С. 740–748.

References

- Assman, A. (2012). *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kulturnoi pamiaty*. Nika-tsentr [in Ukrainian].
- Konnerton, P. (2004). *Yak suspilstva pamiataiut*. Nika-tsentr [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 1). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 2). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 3). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 4). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 5). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 13). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Lesia Ukrainka. (2021). *Povne akademichne zibrannia tvoriv* (Vol. 14). Volynskiy natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky [in Ukrainian].
- Nora, P. (2014). Vybukh spadshchyny. In *Teperishnie, natsiia, pamiat* (pp. 62–73). Klio [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013). Dramatychna poema Lesi Ukrainky “Kassandra”. In *Rozvidky* (Vol. 2, pp. 740–748). Tempora [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2014). *Notre Dame d'Ukraine: Ukraina v konflikty mifologii*. Komora [in Ukrainian].

V. Ageyeva

THE SPACE OF MEMORY IN LESYA UKRAINKA'S OEUVRE

The article interprets the motives of memory in the literary works of Lesia Ukrainka. For Lesia Ukrainka, the recollection is “the light that lives without a star” and continues to shine and enlighten the soul. Since the goddess Mnemosyne is the mother of all nine Muses, personal recollections are as important to artists as the presence of collective memory. However, the subordinate and colonized nation is endangered by losing the right to talk about its past. In “Orhiia” (Orgy) and “Rufin i Pristsylla” plays, the manifestation of the Ukrainian position with summons to the empire is essential. In particular, it claims that the colonizers passed “over us like bridges” to the world fame, and stolen Ukrainian history became fundamental for the imperial myth. In these terms, the issues of memories and anti-colonialism in Lesia Ukrainka's plays are highly relevant. Buried manuscripts and hidden memorial treasures have partially survived and provided the foundations of our identity. Specifically, one will find memory-nostalgia, memory-retribution, memory-heritage, and the past that inspires and elevates or, on the contrary, enslaves and deprives of strength. A piece of writing, a book, an engraving on a stone, a portrait, and a melody are the carriers or mediators necessary for communication with the past. The author constantly emphasizes the interconnection between power and memory and reflects on the price of fame that rewards artists. The role of literature as a guardian of collective identity in Ukraine is significant, and iconic plots of Lesia Ukrainka include these collisions between the poet and the powerful.

Keywords: Lesia Ukrainka, drama, individual and collective memory, national and cultural identity.

Матеріал надійшов 16 листопада 2023 р.



Балашова К. П.

РИТУАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНИЙ СУБСТРАТ ЗБІРОК ВІРИ ВОВК «МЕАНДРИ» І «МАНДАЛЯ»

У статті авторка розглядає збірки Віри Вовк «Меандри» і «Мандаля», виявляючи ритуальні інтенції поетичного тексту. З'ясовано, як саме функціональний взаємозв'язок обох книжок корелює з єдністю міфу та ритуалу, а також проаналізовано складне співвідношення вербального і невербального пластів. Визначено основні мотиви (загубленість у світі, шлях ззовні всередину для пізнання світу і власної суті) та ключові образи збірок. Мовну поліморфність, синестезію тексту, органічне поєднання гетерогенної символіки з питомою українською розглянуто в контексті ритуальної телеології збірок.

Ключові слова: Віра Вовк, ритуальні інтенції, ритуал, міф, «меандр», «мандаля».

Попри великий внесок у популяризацію української літератури за кордоном, доробок Віри Вовк (Віри Селянської) досі лишається маловивченим, особливо в царині неоміфологічної поезії ХХ століття. Ця надзвичайно продуктивна українська поетка з Ріо-де-Жанейро майже завжди губиться на периферії нашого літературознавчого дискурсу не тільки через перебування поза Україною, а й через складний герметизм поезії. Михайлина Коцюбинська зазначає, що «її письмо не однолінійне, не “одноклітинне”. Завжди — глибока “підводна” частина айсберга, якесь подвійне дно, виразна асоціативна аура, смисловий підтекст» [4, с. 23]. Через винятковий мистецький синкретизм Іван Фізер називає її «найполіморфнішим талантом серед новітніх українських поетів» [1, с. 1916], адже вона творить у різних літературних жанрах, сполучає поезію з візуальним мистецтвом, виробляючи власний жанр авторської книги. Для поетки характерний «стан творчої мобільності і невинних життєдайних метаморфоз» [4, с. 32], а поетичний доробок є винятковим взірцем міфологічної думки та реалізації ритуальних інтенцій у поетичному тексті. Особливо цікавими і досі належним чином не дослідженими є збірки Віри Вовк «Меандри» (1979) і «Мандаля» (1980). Перша збірка містить картини Зої Лісовської, а друга — мандалі-витинанки самої Віри Вовк. Необхідно дослідити і біографічний, і загальний культурний контексти створення книжок, їхній тематичний зв'язок і особливе поєднання вербального і невербального текстів.

Книжки опубліковано поспіль із різницею в один рік. І ми бачимо, що між цими двома збірками та іншими — досить великі періоди мовчання: збірку «Каппа Хреста», яка передувала «Меандрам», опубліковано в Мюнхені в 1969 р., а збірка «Жіночі маски», яка хронологічно з'явилася після «Мандалі», вийшла друком аж у 1993 р. Двадцять років поетичного мовчання тісно зближують «Меандри» і «Мандалю», натякаючи на безумовний зв'язок і об'єднуючи їх в одне ціле. Якщо взяти до уваги весь літературний доробок Віри Вовк тих років разом із прозою, драматургією і перекладами, побачимо, що 1970-ті ніби вилучені з її часопростору в плані індивідуальної творчості. Цей період багатий на переклади: Віра Вовк працює з текстами Пабло Неруди, Гарсії Лорки та Шарля Бодлера, перекладає твори українських авторів іншими мовами, ніби відсторонюючись від особистого творчого джерела. Проте поява тих двох збірок означила зміни в поетичному синтаксисі авторки: він став щільнішим, мінімалістичнішим. Спостерігаємо також певні зміни індивідуального авторського стилю: притчевість і фрагментарність «Меандрів» і «Мандалі» притаманна текстам подальших збірок «Жіночі маски» (1993), «Молельні до Богородиці» (1997), «Писані кахлі» (1999), «Віоля під вечір» (2000). Виникає відчуття, ніби цей диптих, символічно написаний на порубіжжі десятиліть, був покликаний стати поворотним пунктом, новою точкою відліку й перебудови.

Зв'язок між цими збірками справді міцний, передусім завдяки їхній ритуалізованості, ідей-

ній та образній єдності, що оприявлена в назвах. Вони взаємно віддзеркалюють свої символічні значення, бо мають спільне міфологічне джерело. Засоби ритуалізації привертають увагу вже на рівні назв обох збірок: звукова подібність слів, однакова кількість літер, імпліцитний ритуально-міфологічний зв'язок символіки меандрів і мандалі. Назва має надважливе, сакральне в цьому контексті значення, адже вона висловлює сенс кожної збірки. Обґрунтовуючи глибинний зв'язок поетичної мови та ритуалу, слід згадати слова Володимира Топорова стосовно обов'язкової присутності у певних обрядах жерця та граматака, який контролює виконання вербальної частини дійства і співвіднесений із текстом, як жрець із жертвою. Тож роль поета і граматака споріднені, адже обидва «строють образ мира, в слові явлений» [10, с. 21]. Образ світу оприявнюють і назви цих двох книжок: виражають основні інтенції, структуру та способи взаємодії з відповідним текстовим масивом.

Почавши з найменшої спільної одиниці назв, проаналізуємо літеру «м». У більшості знакових систем вона пов'язана зі стихією води, адже походить від єгипетського ієрогліфа, вживаного для її позначення. В індоєвропейських мовах ця літера також пов'язана з концептами народження та творення, а іноді протиставлена літері «N» як символу знищення й занепаду [9]. Основні значення цієї літери — «вода» й «творення» — суголосять загальним мотивам збірок «Меандри» і «Мандаля», причому «Меандри» вбирають у себе обидва значення. Вже згадана однакова кількість літер у назвах збірок поглиблює зв'язки між частинами диптиху, переплітаючи ці мотиви. Обидва слова містять сім літер, а це є сакральним числом у багатьох культурах і вченнях, зокрема й у піфагорейській теорії чисел. Гептада (гр. *επτάδα*), за піфагорейцями, «гідна вшанування», є числом релігії, життя та закону, космологізації Хаосу. Також сім є сумою трьох (дух, думка, слово) і чотирьох (символ світу) — отже, сім є гармонійним поєднанням внутрішнього та зовнішнього, духовного та матеріального [14, р. 72]. Творчі інтенції «Меандрів» і «Мандалі» як загального засвідчують спробу авторки наново ототожнити себе зі світом, вписати його в себе, в чому й розкривається основна ритуальна практика збереження власного космосу та переживання цілісності буття, спроба вписати Хаос у власну структуру та за своєї його [10, с. 19, 44]. Зв'язок обох назв із орнаментом не випадковий: дискретність і континуальність останнього ототожнені з аналогічними ознаками ритуалу, який безперервно від-

новлює порядок речей за рахунок регулярного відтворення. Крім того, М. Коцюбинська зауважує тяжіння Віри Вовк до «змістовності форми, до її архетипів», плекання та розвитку символічного змісту універсальних форм, як-от меандр і мандаля [4, с. 12].

Слово «меандр» має кілька значень: петлеподібний річковий вигин, що формується переважно у рівнинних річок, і геометричний орнамент, що завдячує цим вигинам своєю назвою. Назва походить від річки Меандр у Малій Азії (нині — Великий Мендерес у Ефесі, гр. *Μαίανδρος*). Філософ Сенека у листах до Луцилія називав річку Меандр предметом вправлянь для всіх поетів, оскільки вона тече й не вливається у своє русло [8]. Для греків меандр означав вічність, плин життя і постійну зміну старого новим, що виражає й однойменний орнамент. Він складається лише з прямих кутів та імітує безперервний річковий рух. Крім того, меандр асоціюють із лабіринтом мінойського дворця Кносса, яким ішов Тесей, а семантика лабіринту має значення вічних пошуків і заплутаних шляхів життя. Значимо, що вже на самій обкладинці «Меандрів» Віри Вовк видно втілення обох значень: візерунок навколо ріки і геометричні хвилі нагадують грецький орнамент. Стихія води пронизує тексти цієї збірки в образах моря, дощу, крові, сліз, контрастуючи з вогнем, пісками, засухою та сонячним жаром. За безкінечним рухом меандрів простують не тільки текстуальні, а й паратекстуальні елементи збірки — картини Зої Лісовської, що демонструють і побутові сцени («Прялі», «Мати з дитиною»), і різні частини світу («Ріо-де-Жанейро», «Римський завулок», «Париж», «Аран», «Передмістя Бельфасту»), і природні стихії («Гори», «Буря», «Гриби», «Соняшники й маки»), а також сакральні, ритуальні сюжети («Танок», «Троїсті музики», «Жрекині», «Бакхантка», «Темна ікона», «Вітраж»). Богдан Рубчак зауважує, що «його [меандра] символізація людського життя, керованого неначе химерною, але справді цілеспрямованою долею; навіть його перевтілення в живих жестах ритуалу — все це має глибокий зв'язок із книжкою Віри Вовк» [7, с. 34]. За кожним новим зливом меандрів чекає новий фрагмент світу, а сам образ ріки уособлює і стрімкий рух, і спостереження. Додаткова семантика лабіринту дає змогу інтерпретувати цей рух як блукання різними шляхами заради пізнання світу й постійного збагачення враженнями. Меандри (ще й у множині) — це плюралізм, невичерпність і безкінечність світу, розбурханий природний лад, який ще тільки належить дослідити.

«Мандаля» ж органічно продовжує мотив пізнання, проте в інший, більш *локальний* спосіб. Термін авторка запозичує з буддизму: він символізує космічну світову модель, абсолют, духовний і психічний лад, де немає місця Хаосу. Це космологізований простір, засвоєний та упорядкований. Мандаля є візуалізацією просвітлення, шляху пізнання себе та вищої істини, яка відбувається в її серцевині. Це концентрична діаграма, що зберігає свою форму та конструкцію незалежно від того, які геометричні фігури вписані в неї та скільки їх у ній. У перекладі з санскриту «мандаля» означає «коло», тож її основна конструкція — це коло, у яке вписано квадрат, або павільйон, де збираються божества [11]. Також коло символізує сферичні небеса, а квадрат — землю, а їх з'єднання означає гармонію та порядок і у божественному світі, і у світі людей [12, с. 255–256]. Додамо, що одним із сакральних значень кола також є захист, що є однією з найголовніших ритуальних інтенцій авторки під час створення поетичного диптиху.

Імовірно видається припущення, що дві основні фігури мандалі, коло і квадрат, семантично співмірні з інтенціями споріднених збірок «Меандри» і «Мандалі». У першій книжці розгортається світова картина, її особливий лад і структура. Це світ зовнішній, «земний», співвідносний із квадратом, а «Мандаля» є колом, що захищає цей світ. Крім того, у структурі традиційної мандалі зовнішнє коло представлене стіною вогню («a garland of flames (raśmimālā)»), що, за однією версією, знищує незнання, але й цілком очевидно символізує захист, оберігання серцевини від хаотичного невідомого [15]. Зв'язок із паратекстом у цій збірці набагато міцніший та складніший, ніж у попередній, де картини Зої Лісовської мають досить вільний взаємозв'язок із вербальною частиною. У «Мандалі» ж витинанки витворені власноруч самою Вірою Вовк. У рецензії до збірки Лариса Онишкевич підсумовує: «Мала форма так гармонізує з дрібненькими різаними й чертками витинанок. А замкненість кола витинанок немов втворює віршованому змістові прокоментованих ситуацій» [6, с. 12]. Авторка виконує витинанки у стилі буддистських мандал зі збереженням основних форм та структур, проте синтезує цю традицію з елементами українського міфологічного мислення й українськими орнаментами. А отже — власноруч створює свою унікальну модель світу.

Важливо продемонструвати й закладені в назвах інтенції до поєднання в поетичному слові двох умовних світів, на межі яких існує сама Віра Вовк, як-от сполучення елементів рід-

ної української культури з філософськими та естетичними концепціями східної. Орнамент меандру використовують і в українській вишивці; мандала ж, запозичена з буддистських практик, виконана у стилі паперової витинанки (а мистецтво витинання активно розвивалося в Україні на початку ХХ ст.). Тож *будування своєрідного культурного діалогу* продовжується на невербальному рівні — у візуальному змісті. Він настільки ж різноманітний та символічно насичений, як і текстова частина, оскільки залучає образотворче мистецтво (картини) й архітектонічне (орнаменти витинанок). У зв'язку з цим щодо візуальної частини доцільно вживати термін «паратекст», який Ж. Женнет визначав як «поріг», тобто елемент, що перетворює певний текст на книжку. Це своєрідний простір, що є не тільки «зоною переходу, а й зоною угоди (transaction)» [13, р. 2]. А отже, вивчаючи обидві збірки, неможливо звести функцію картин і витинанок до суто ілюстративної, адже вона не обмежена лише тематичним зв'язком із поезією. Спільна тематика може бути досить очевидна, легко прочитувана, що в певних випадках підсилює зображальність витинанок, прямо чи контекстуально пояснює комбінації певної картини з віршем (як-от імпресіонізм картини «Прованс» та вірша «вібрації світла...»). Утім, далеко не завжди можливо відразу зрозуміти глибинний зв'язок тексту і паратексту: адже ні поезія, ні картина/витинанка не містять ключових слів чи окремих спільних образів, що одразу наштовхували би бодай на орієнтовний асоціативний ряд. До таких випадків належать картина «Темна ікона» й вірш «метелик нічної веселки...» у «Меандрах»; витинанка «Папороть» і поезія «Сльози» у «Мандалі».

Завдяки цьому не зовсім коректно було б обмежити роль візуальної складової до звичайного «супроводу». Описуючи особливості збірки Віри Вовк «Святий гай», М. Коцюбинська влучно характеризує візуальний матеріал: «...це не ілюстрації, це вихідний пункт поетичної уяви, поетичного образотворення» [4, с. 9]. Це твердження слухне і стосовно диптиху. Тож в обох збірках спостерігаємо радше виокремлення двох особливих каналів — поетичного і візуального (вербального і невербального). Ці пласти взаємодіють один з одним, формують цілісний зміст, який неможливо до кінця зрозуміти, маючи перед собою лише якусь частину. Наприклад, у «Меандрах» знаходимо єдність картини «Аран» і вірша «жінки загортають мерців». Полотно зображає, скоріш за все, один із ірландських островів із колективною назвою Аран —

на це вказує перебування картини в «ірландсько-му» ряді. Її кольори тематично суголосять текстові: сірі й жовті відтінки поєднуються зі сльотою «з тихим гребенем», мотивом смерті та золотим світлом облич. Але крім того, Аран — ім'я біблійного персонажа, брата Авраама й батька Лота. Аран згорів у пожежі, бо намагався врятувати язичницьких ідолів з капища, яке підпалив Авраам. Релігійний мотив корелює з золотим кольором, що у багатьох символічних системах асоціюється з кольором святості. Водночас ірландський пейзаж і біблійний підтекст вкупі можуть натякати на боротьбу ірландців за свою землю та культуру з англійцями, тож

жінки загортають мерців
у рамена й душі
щоб світилися золотими обличчями з шиби
як іде сльота з тихим гребенем
(курсив мій. — К. Б.).

Сльота тоді стає символом загрози, а смерті загиблих закарбовуються в пам'яті золотим (священним) кольором, — вона й буде мотивацією для подальшого захисту та боротьби. У «Мандалі» єдність витинанки «Місяць в озері» та поезії «Дзеркало» вмотивована ототожненням місяця з жіночим началом, адже у тексті дівчина спочатку бачить себе в дзеркалі молодою, а потім старою. Також співвідносяться ці два стани з місячними фазами — молодиком і старим, а яскраві кольори витинанки споріднені з «мальованим одягом» дівчини. Відображення ж місяця в озері метафорично означає дівоче відображення у дзеркалі, змінне з часом. Крім того, надзвичайно важливе семантичне й символічне навантаження мають кольори витинанок. У «Місяці в озері» основні кольори — фіолетовий (тло), рожевий, зелений і синій. Насамперед зазначимо, що всі ці кольори в багатьох культурах співвіднесені з жіночим началом і жіночими божествами. Фіолетовий колір тла, на якому розташована витинанка, означає стриманість і духовну зрілість, мудрість, а цих якостей зазвичай набувають із віком. Зокрема в буддизмі зелений є кольором життя, а синій — мудрості [11]. Рожевий, що асоціюється з квіткою троянди, традиційно пов'язаний саме з дівчиною та ніжністю, що перегукується зі словами в поезії: «[Дзеркало] По літах, лагідно, бере в руку зморшку і сивий волос» [5].

Отже, паратекст є семантично наповненою та невід'ємною складовою, що потребує ретельного аналізу разом із текстовою частиною, яку він підтримує, пояснює і насичує. Попри обов'язкову функціональність і підрядність паратексту щодо самого тексту (про що зазначає Женнет

[13, р. 12]), у «Меандрах» і «Мандалі» він часто наближається до часткової незалежності, при цьому зберігаючи асоціативний взаємозв'язок із вербальним текстом. Невербальна природа паратексту потребує не тлумачення, а радше *перекодування, перекладу* (за висловом Ірини Жодані) основних значень кожної поезії на мову живопису чи орнаменту [3, с. 221].

Зважаючи на єдність і взаємну координацію цих двох збірок, важливо розуміти, що це не лише тематично поєднані книжки з лінійним розгортанням основного мотиву, — вони вписані одна в одну, а змальовані в них процеси концентрично відтворені у двох різних площинах. Спорідненість назв із орнаментом оприявнює послідовне, безперервне повторення кількох основних дій, що своєю чергою розкривають *ритуальні інтенції* цих збірок.

Однією з цих інтенцій є вже згадувана раніше космологізація навколишнього світу, котра відбувається у глобальному і локальному масштабах у межах поетичного тексту. У спробі з'ясувати суть цього феномену звернімося до його ролі в «міфопоетичну» добу [10, с. 9]. Процес космологізації, або освоєння, лежить в основі архаїчного світосприйняття та відповідних міфічних сюжетів. В. Топоров виділяє дві умовні частини космологічної схеми міфопоетичного пізнання світу на прикладі кількох архаїчних текстів. Перша частина оповідає про те, що було до створення світу, тобто про Хаос, а друга — про «послідовне витворення елементів світобудови» [10, с. 10], тобто по суті Порядок. У «класичному» варіанті схеми ці два етапи протиставлені за конотаціями, адже Хаос постає як непізнане, неназване й загрозове ніщо, натомість Порядок має позитивне забарвлення, пов'язане з окресленням простору, номінацією об'єктів та пізнанням, тобто створенням досить *безпечного простору* порівняно з аморфним Хаосом.

Некоректно стверджувати, що Віра Вовк свідомо вкладає описану космологічну схему в основу свого поетичного тексту, проте цілком імовірно, що диптих «Меандри» і «Мандала» генетично успадковує цей принцип, — він є ключовим до розуміння структури збірок (як окремих частин, так і цілого диптиха). Цікаво, що діалектику хаосу й порядку помічає й Богдан Рубчак у своїй рецензії до «Меандрів», написаній 1981 року [7, с. 34]. Хоча він не залучає до аналізу «Мандалю», його зауваження можна вважати своєрідним її передчуттям, адже завдяки другій книжці ця діалектика ускладнюється. Візуально й текстуально масштабні «Меандри» узгоджуються й контрастують з упорядкованою,

локалізованою «Мандалею»: безперервна лінія річкових звивів увиразнює циклічний рух, згодом перетворюється на ідеальну симетричну конструкцію. Таке трактування далі поглиблюється наступним важливим архетипом міфопоетичного мислення — *тотожністю макрокосму і мікрокосму*. Тотожність збірок за цією схемою виявляється у паралельності процесу світової та індивідуальної космологізації, який пронизує та об'єднує їх. Її повторення у різних площинах суголосить сутності архаїчного ритуалу, що полягає в регулярній імітації акту творення світу на локальному, символічному рівні. Втім, постулюючи ритуальний підтекст обох збірок, не варто напряму пов'язувати його з віддзеркаленням космологічного міфу, — ідеться про міфологізм як основну інтенцію розвитку художньої думки ХХ століття.

У рамках цього міфу в поетичному тексті збірок формується вже знайома опозиція Хаосу й Порядку, проте оновлена значеннями *загубленості й віднайдення себе*. Загубленість і дослідження великого світу, на нашу думку, втілюють «Меандри»: на користь цієї гіпотези свідчить тематика візуального вмісту, що поєднує побутові й природні малюнки, релігійні сюжети та замальовки з різних географічних локацій. Це і є своєрідний акт творення світу, коли виринають основні образи: мати, дитина, коханці, пісня й музики, квіти, дерева, а зрештою урбаністичні центри. Віднайдення ж себе у «Мандалі», облаштування свого простору є логічним продовженням, ритуальним відтворенням початкового акту на особистому рівні з визначенням основних ролей, предметів і принципів у ньому. Крім того, на це вказують і спільні координати початку й кінця в обох збірках, напрямок від бога до себе. Порівняймо фрагменти першого й останнього віршів із «Меандрів»:

*море гналося й перегнало
на моїй плоті тисяча пальців
зачаття бога
//
глину суху
цю плоть мою
тлом ікони
розчини світлом [5]*

А також аналогічні фрагменти з «Мандалі»:

*Тисячойменний спорудив
своєю премудрістю
на принципі ладу
велетенську мандалю. (з вірша «Мандаля»)
//
Я в себе вдома в княжій палаті
та в хаті рибалки. (з вірша «Я») [2]*

Добре прочитуваний *шлях ззовні всередину* виявляється ключовим мотивом усього поетичного тексту й розпочинається в описуваному вище процесі космологізації. Ба більше, наведені уривки свідчать про її повторне ритуальне відтворення: виникнення бога, після того створення мандалі; усвідомлення своєї долученості до божественного, а потім чітке окреслення власних параметрів буття. Отже, функціональний взаємозв'язок обох книжок корелює з єдністю *міфу* та *ритуалу*, що виявляє себе на рівні зовнішньої та внутрішньої структури збірок, а також через співвідношення тексту й паратексту, вербального й невербального пластів.

Однією з основних ознак макрокосму і мікрокосму є фемінність, адже провідним образом є жінка та її різні іпостасі (чи то маски): німфа Дафна, молода дівчина, вагітна жінка, матір, жрекиня, вакханка, мавка, грішниця, Божа матір, Покрова, мудра стара. Не менш важливими символами є ніч і місяць, семантично споріднені з жінкою. Важливий також аспект авторства: «Меандри» не просто містять ілюстрації Зої Лісовської — вона вказана як повноправна авторка на обкладинці поряд з ім'ям Віри Вовк (це зауважує і М. Коцюбинська). До збірки залучено портрети обох мисткинь, причому перший вірш поєднаний із автопортретом Лісовської, — це вкотре підкреслює важливість візуальної складової, її виняткову функцію щодо текстового масиву. «Мандаля» ж натомість має одну авторку — саму Віру Остапівну, яка створила і поезії, і витинанки. В такий спосіб у збірках візуально продубльовано мотив шляху ззовні всередину: адже від співпраці з художницею і міметичних картин авторка переходить до орнаменту, з його допомогою упорядковує власний простір і досягає стану повної незалежності, маніфестуючи це у заключному вірші другої збірки «Я» й витинанці «Шипшина».

Важливим конструктивним елементом є синтаксичний час, характерний для книжок: у текстах превалює теперішній час, ритуальне «тут і зараз», що зливаються в єдиній просторово-часовій точці, де й відбувається велике космічне оновлення [10, с. 14]. Також теперішній час свідчить про одночасне відтворення зображуваного у минулому, теперішньому й майбутньому в усіх вказаних місцях одночасно, а отже про міфологічне суміщення діахронічного та синхронічного аспектів.

Крім згаданого подвійного авторства «Меандрів», необхідно звернути увагу на багатомовність обох книжок. Кожна містить переспіви двома мовами і мала кілька видань із різними

версіями, загалом об'єднуючи англійський, португальський, іспанський, французький і німецький переклади. У поетичному доробку авторки більше немає подібного охоплення, лише «Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованнібаттісти» (1967) і «Молебень до Богородиці» (1997) мають свої переспіви. Виняткова для «Меандрів» і «Мандалі» кількість мов актуалізує мотиви культурної поліфонії, маніфестовані біографією та доробком самої авторки. У її власному індивідуальному міфі українські мотиви й сюжети співіснують із бразильськими, японськими, індійськими та китайськими, а вірші звучать знайомими авторці романськими та германськими мовами.

Аналізуючи поетичний простір «Меандрів» і «Мандалі», ми спробували визначити його телеологію, яка, на нашу думку, полягає у відновленні світового порядку, витворенні індивідуального міфу та прокладанні шляху до власної суті через пізнання того, що лежить поза нею. І це водночас має стати ґрунтом, на якому зйдуться всі розірвані між собою світи й культурні пласти, утворюючи гармонійне існування та великий культурний полілог. Такими є загальні інтенції, завдяки яким, за визначенням Михайлини Коцюбинської, «твориться єдиний загальнолюдський історико-мистецький, міфологічно-релігійний контекст» [4, с. 6] поетичного світу Віри Вовк.

Список літератури

1. Антологія української поезії XX століття : від Тичини до Жадана / упоряд. Іван Малкович. [Вид. 3-тє, допов.]. [Київ] : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, [2018], 2011, [3] с. : портр.
2. Вовк В. Мандаля : тексти й витинанки. Rio de Janeiro : Companhia Brasileira de Artes Graficas, 1980.
3. Жодані І. Переклад з мови орнаменту на мову літератури у збірці Віри Вовк «Мандаля» і «Казці про вершника». *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2009. Т. 44. С. 220–227. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=19073>.
4. Коцюбинська М. Метаморфози Віри Вовк. Вовк В. *Поезії*. Київ : Родовід, 2000. С. 5–32.
5. Лісовська З., Вовк В. Меандри = Meahores = Meahoers. Rio De Janeiro : Companhia brasileira de artes graficas, 1979.
6. Онишкевич Л. В. Вовк. Мандаля. *Наше життя*. 1981. № 11. С. 12.
7. Рубчак Б. Меандрами Віри Вовк. *Сучасність*. 1981. Ч. 1 (241). С. 32–50.
8. Сенека. Моральні листи до Луцілія. 2-е вид. Київ : Основи, 1999. 608 с. URL: https://www.ae-lib.org.ua/texts/seneca__ad_lucilium_epistularum_moralium__ua.htm.
9. Телицын В. Л., Багдасарян В. Э. Символы, знаки, эмблемы : энциклопедия. URL: <https://info.wikireading.ru/7406>.
10. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках* / ред. И. С. Брагинский ... [и др.]. Москва : Наука, 1988. С. 7–61.
11. Трессидер Д. Словарь символов. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/.
12. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. Москва : АСТ; Санкт-Петербург : Сова, 2008. 1007 с.
13. Genette G. Paratexts: thresholds of interpretation. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 427 p.
14. Hall M. P. The secret teachings of all ages: Being an interpretation of the secret teachings concealed within the rituals, allegories and mysteries of the ages; an encyclopedic outline of Masonic, Hermetic, qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy. URL: https://www.cia.gov/library/abbottabad-compound/E4/E4AAFF6DAF6863F459A8B4E52DFB9FF4_Manly.P.Hall_The.Secret.Teachings.of.All.Ages.pdf.
15. Tanaka K. An illustrated history of the maṇḍala: from its genesis to the Kālacakratra. Boston : Wisdom Publications, 2018. 344 p.

References

- Genette, G. (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge University Press.
- Hall, M. P. (2006). *The secret teachings of all ages: Being an interpretation of the secret teachings concealed within the rituals, allegories and mysteries of the ages; an encyclopedic outline of Masonic, Hermetic, qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy*. https://www.cia.gov/library/abbottabad-compound/E4/E4AAFF6DAF6863F459A8B4E52DFB9FF4_Manly.P.Hall_The.Secret.Teachings.of.All.Ages.pdf.
- Kotsiubynska, M. (2000). Metamorfozy Viry Vovk. In *Vira Vovk, Poesii* (pp. 5–32). Rodovid [in Ukrainian].
- Lisowska, Z., & Vovk, V. (1979). *Meandry = Meahores = Meahoers*. Companhia Brasileira de Artes Graficas [in Ukrainian].
- Malkovych, I. (Ed.). (2018). *Antolohiia ukrainskoi poezii XX st.: vid Tychyny do Zhadana* (3rd ed.). A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukrainian].
- Onyshkevych, L. (1981). V. VoVk. Mandala. *Nashe zhyttia*, 11, 12 [in Ukrainian].
- Roshal', V. M. (Ed.). (2008). *Entsiklopediia simbolov*. AST, Sovo [in Russian].
- Rubchak, B. (1981). Meandramy Viry Vovk. *Suchasnist*, 241 (1), 32–50 [in Ukrainian].
- Seneca. (1999). *Moralni lysty do Lutsiliia* (2nd ed.). Osnovy. https://www.ae-lib.org.ua/texts/seneca__ad_lucilium_epistularum_moralium__ua.htm [in Ukrainian].
- Tanaka, K. (2018). *An illustrated history of the maṇḍala: From its genesis to the kālacakratra*. Wisdom Publications.
- Telitsyn, V., & Bagdasarian, V. *Simvol, znaki, emblemy*. <https://info.wikireading.ru/7406> [in Russian].
- Toporov, V. (1988). O rituale. Vvedeniye v problematiku. In I. Brahin-skii (Ed.), *Arkhaischeskii ritual v folklornykh s ranneliteraturnykh pamiatnikakh* (pp. 7–61). Nauka [in Russian].
- Tressider, D. (n.d.). *Slovar 'simvolov*. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php [in Russian].
- Vovk, V. (1980). *Mandala: teksty i vytynanky*. Companhia Brasileira de Artes Graficas [in Ukrainian].
- Zhodani, I. (2009). *Pereklad z movy ornamentu na movu literatury u zbirtsi Viry Vovk "Mandalia" I "Kaztsi pro vershnyka"*. *Visnyk Lvivskoho universytetu, Seriia filolohichna*, 44, 220–227. <http://litmisto.org.ua/?p=19073> [in Ukrainian].

K. Balashova

RITUAL AND MYTHOLOGICAL SUBSTRATES IN WIRA WOWK'S "MEANDRY" AND "MANDALA" COLLECTIONS

The article explicates ritual intentions of Wira Wowk's poetic text on the material of her two collections "Meandry" (1979) and "Mandala" (1980). The prominent feature of Wira Wowk's poetry is organic combination of heterogeneous symbols and motifs with Ukrainian imagery, as well as special organization of textual and visual (paratextual) components. Both poetry collections reflect all of these characteristics. The first book "Meandry" is illustrated by an artist Zoya Lisowska, whereas the second one includes Wira Wowk's own paper cuts (vytynanky), structured like Buddhist mandalas. Semantic importance of illustrations prompts us to define them as non-verbal channel that coordinates the verbal channel of the collections. The connection between image, gesture and word is ritualistic, while ritual and mythological substrates of "Meandry" and "Mandala" are the main focus of our analysis. Based on mythological archetypes of Chaos and Order, these two collections form a diptych that constitutes a textual recreation of the Universe and God. Moreover, they correlate with the unity of myth and ritual, which is also manifested in the interaction between verbal and non-verbal components. In the article, we identify main motifs of this diptych, i.e. being lost in the world and finding yourself in it; exploring the outside space in order to go deeper inside individual psyche; an attempt to restore the universal unity. The latter intention is also represented by inclusion of translations in several languages that accompany each poem in both books. Thus, lingual polymorphism, textual synaesthesia and organic combination of heterogeneous symbolic systems with Ukrainian one are analyzed in the context of ritual teleology of "Meandry" and "Mandala" collections.

Keywords: Wira Wowk, ritual intentions, ritual, myth, "meander", "mandala".

Матеріал надійшов 18 лютого 2022 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Борисюк І. В.

НОРМА, РАЦІО, МОВА: ВІДЬОМСТВО І ЙОГО ЗВ'ЯЗОК ІЗ ДИСКУРСАМИ ВЛАДИ В «КОНОТОПСЬКІЙ ВІДЬМІ» ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА

У статті проаналізовано мовні механізми конструювання (не)нормативного й (ір)раціонального в описаному Г. Квіткою-Оснoв'яненком патріархальному суспільстві. Мовні стратегії підважування владного дискурсу, як-от повтор і пародія, проаналізовано у зв'язку з феноменом відьомства. Відьма в повісті Квіткою-Оснoв'яненка, як і загалом у патріархальній культурі, є втіленням образу Іншого, що водночас лякає, зачаровує і провокує агресію. Що характерно, ця інакшість не обмежується гендерною площиною, а має також релігійну, національну і навіть соціальну складові. Цей тіньовий, маргіналізований простір є місцем витіснення, де панує ірраціональне і ненормативне, де піддається сумніву конвенційність мови, а також легітимність влади і соціальних ієрархій.

Ключові слова: Григорій Квіткою-Оснoв'яненко, відьомство, нормативність, раціональність, Інший, пародія.

У сучасного читача чудова повість «Конотопська відьма», окрім читацького задоволення, здатна викликати когнітивний дисонанс. За збереження величезного комічного потенціалу цей текст є таким, що нормалізує насильство, показує його невід'ємною, ба більше — фундаментальною частиною того світу, що його окреслюють як «традиційну культуру» і який подосі залишається в певних контекстах об'єктом замилювання й ідеалізації. Ця стаття є спробою аналізу тих соціальних механізмів, дискурсивних практик і культурних упереджень, що регламентують поведінку, побут і спосіб мислення представників патріархального суспільства, описаних Григорієм Квіткою-Оснoв'яненком у своїй повісті. Найцікавішим є, власне, спосіб конструювання нормативності через уявлення та практики, що стосуються раціональності й мови: в «Конотопській відьмі» нераціональність поведінки та/або мовно-риторична специфіка є маркерами маргінальності та випадання поза межі окресленої суспільством нормативності. Поза тим, уявлення про норму не є абстрактними світоглядними конструктами — це активні інструменти побудови ієрархій, здійснення владних практик і окреслення сфер впливу. Що цікаво, консервативність і застиглість традиційного суспільства — лише позірні, адже в «Конотопській відьмі» якраз ідеться про перформатування ієрархій і нестабільність владних інституцій.

Відьомство, чари, магичні практики

З огляду на його езотеричність і маргінальність, не дивно, що відьомство в повісті є фактором дестабілізації усталеного трибу життя й підважування соціальних ієрархій. Магія є антитезою соціальній нормативності, й релігійній також. Тут я цілком дотримуюся запровадженого Джеймсом Фрейзером розмежування магії і релігії, відповідно до якого в основі релігії лежить віра в існування «свідомих агентів», що керують світом і яких можна вмовити змінити свої наміри; магія виходить із припущення, що всі особові істоти — люди або боги — підкоряються безособовим силам, які все контролюють, і знання цих законів можна обернути на свою користь за допомогою магичних маніпуляцій і чарів [24, pp. 127–128]. Розрізнення магичного як приватного і релігійного як публічного, попри те, що не є універсальним, усе ж добре працює в окресленій сюжетом «Конотопської відьми» ситуації. Як зазначає Еміль Дюркгайм, релігійні ритуали і церемонії мають колективний характер, оскільки спільна віра є умовою взаємопов'язаності індивідів у суспільстві, а релігійні догмати підтримуються завдяки релігійним інституціям (наприклад, церкві) [9, с. 43]. Натомість магичний обряд завжди індивідуальний, магія не має властивого релігії корпоративного характеру [9, с. 44].

У світі «Конотопської відьми» магія засаднично пов'язана з тотальністю інакшості. Той,

хто знає магичні практики, — це радше Інший-Чужий, що виходить за межі впорядкованої і нормативної картини світу. Йдеться не тільки про межі доміантної релігії, а й про гендерні, етнічні (національні) межі, а також межі культурно санкціонованого раціо. Саме на підставі цієї парадигми писар Пістряк описує сотнику Забрюсі сили, відповідальні за посуху в славному місті Конотопі: «Є на світі нечестивії баби, чайтельно од племене ханаанського, по толкованію, каналського, іже вдашася Вельзевулу і його бісовському мудрованію, і імуть упрядженіє у відьомстві...» [11, с. 148]. Про те, що описаний у «Конотопській відьмі» випадок не є лише фольклорним переказом, свідчить наведена в дослідженнях О. Гончара, В. Кметь і Т. Данилюк-Терещук інформація про реальні практики, що мали місце в Україні (див. [12, с. 109; 7, с. 247–249; 4, с. 37]).

Слід сказати, що етнічна (національна) чужість тут окреслюється не через актуальні, а через символічні, опосередковані біблійним текстом етноніми: згадувані в Старому Заповіті ханаані, що мешкали на території Давнього Ханаану, вважалися нащадками Хама і були одним із головних подразників для єврейського бога Яхве. Завоювання Ханаану Ісусом Навином відбулося одразу після виходу з Єгипту. Деякі племена було повністю знищено, деякі залишилися жити серед завойовників. У іншій частині промови Пістряка відьми фігурують також як «баби єгипетські», тобто номінація «чужих» здійснюється за принципом протиставлення релігійно-етнічній монолітній більшості, для чого Пістряк користується біблійним символічним кодом. Слід сказати, що маркування етнічно інших як таких, що знаються на чарах, загалом притаманне традиційному світогляду і яскраво відбите у фольклорі (наприклад, див. [22, с. 13–131; 19, с. 236; 8, с. 111–112]).

Проте саме релігійний антагонізм є ключем протиставлення, ця релігійна чужість не просто не-християнська, вона анти-християнська. Означення Пістряком відьми як такої, що «вдашася Вельзевулу», пов'язане з тим типом світогляду, який уже привласнив інакшість і, хоч і маргіалізувавши її, зробив частиною власної картини світу: дохристиянське перетворилося на антихристиянське. Архаїчне язичницьке коріння магичних практик, які були суто практичними, утилітарними і не мали жодного стосунку до власне релігійного боговшанування, було забуто. Відьомське ототожнювалося із антихристиянським, і це означало докорінну зміну парадигми, адже, на відміну від язичника з його окремими,

недотичними практиками і світоглядними орієнтирами, антихристиянин був засадничо вписаний у «свою» картину світу як її антипод, що поклонявся не Богові, а Дияволу. Як зазначає К. Діса, до кінця XVII ст. в Західній Європі концепція угоди відьми з Дияволом була вже цілком сформованою і передбачала відмову від хрещення, таврування відьми диявольською міткою, присягу чинити зло, зокрема приносити в жертву нехрещених дітей тощо [8, с. 104]. Проте «православна традиція не пов'язувала між собою чаклунство і угоду з Дияволом: відьми автоматично ставали слугами Диявола без жодних умов» [8, с. 105]. Більше того, жодна з судових справ про угоду з Дияволом в українських воєводствах Речі Посполитої XVII–XVIII ст. не пов'язана з відьомством, навпаки, «головними дійовими особами в них усіх виступають молоді, переважно освічені чоловіки» [8, с. 106]. Отже, можна зробити обережний висновок, що саме в Україні зберігалось уявлення про відьомство передусім як про магичну, а не релігійну практику. Тому антихристиянську природу відьомства в «Конотопській відьмі» можна пояснити тим, що такі ідеї вкладено в уста Пістряка, освіченого писаря, що не так керувався народними фольклорними уявленнями про відьомство, як спирався на книжну традицію. Крім того, нарративна оптика повісті є християнськоцентричною.

Не оминає Пістряк у своєму визначенні також езотеричної складової відьомського знання. Він означає його як «бісовське мудрованіє» — мудрість, протипокладену раціональному, культурно санкціонованому знанню. Це таємна наука, таємне знання — те, чого знати не дозволено і опанувати не годиться, на відміну від науки санкціонованої, яка, припустимо, дає змогу Пістрякові поррахувати кількість рисок на хворостині, зіставну з кількістю козаків. Вельми показово, що відьомство (знахарство) є такою само професіоналізацією, спеціалізацією всередині гомогенної сільської спільноти, як і виокремлення ремісників — гончарів, ковалів, мельників тощо. Тому не дивно, що ремісник, відповідно до фольклорного світогляду, теж був наділений здатністю до чарів — наприклад, вважалося, що мельник накладає з водяником, аби той не рвав греблі, а рибалка шукає допомоги водяника у своєму промислі [20, с. 122–123]. Характерно, що в «Конотопській відьмі» знання є взагалі одним із ключових модусів: Пістряк так вороже налаштований проти «мудрованія» не тільки тому, що воно антихристиянське, а й тому, що воно протистоїть його власному, Пістряковому, знанню (маркером якого є ускладнена, важка,

езотерична мова), за допомогою якого він сподівається підважити і трансформувати поточну владну ієрархію. Фукіанська теза про знання як інструмент влади постає в «Конотопській відьмі» у майже прозорій наочності.

Проте стрижневим маркером маргіналізації у патріархальному світі «Конотопської відьми» є такі гендерна інакшість. Ніхто з персонажів повісті не ставить під сумнів того, що звинувачувати у відьомстві слід виключно жінок. «Виявом зраненої жіночності, тої жіночності, якій немає місця в патріархальному суспільстві», називає відьомство Григорій Грабович, а переслідування відьом трактує як «найпоказовіший приклад репресування жіночого начала» [5, с. 20]. Демко Швандюра, який досить успішно намагається протидіяти Явдошиним чарам як учений відьмак, — серед глядачів, а не підсудних. Писар Пістряк, вказуючи сотнику Забрюсі на масштаб спричиненої відьомськими чарами катастрофи, напрочуд послідовно окреслює відьму не тільки через чужість, інакшість, демонічність її природи, а також через шкідливість її дій, враховуючи, сказати б, не тільки *есенційний*, а й *екзистенційний* аспекти явища. Відповідно до красномовних звинувачень Пістряка, «іже нічним уременем, нам возлежащим і сплящим, сії нечестивий ісходють із домов своїх і, воздівше на ся білую сорочку, розпускають власи свої яко вельблужії і, пришедше до сусідських і других жителей пребиваній, увходють у кравницю, просто рещи, хлів, і імають тамо крав, і доять і їх, і кротких овечат, і бистроногих кобилиць, і сук злаго собачого ісчадія, і, что реку? воздоють дряпливих кішок, вредоносних мишей, розтлінних жаб... і усякоє диханіє ползущее і скачушее, імущее, млековмістимія устроєнія, доять їх токмо нечестивим ізвісним художеством; і собравши усі сії млека, диявольским обаянієм претворяють оноє у чари і абиє проізводять усе по своєму наміренію, як-то: викрадають ссущих младенців з утроб матерних і влагають ув онія або жабу, або мишу, або еще і шеня; поселяють вражду і роздор поміж супружнього пребиванія; возбуждають любовное преклоненіє у юноші к діві і от онія к оному, і прочее зло неудоборекое, а паче усього затворяють хляби небеснії і воспрещают дождеві орошати землю...» [11, с. 148–149]. З опису Явдошиного житла дізнаємось, що на полицях і на миснику стоять горщики і глечики з усяким молоком, а під полом зберігаються трави і коріння: м'ята, любисток, терлич, папороть, собаче мило, дурман, реп'яхи, куряча сліпота [11, с. 166]. Це сталий набір польових і садових трав (деякі з них є отруйними)

для приготування цілющого, приворотного та відворотного зілля. Іще одним відьомським атрибутом є муругий кіт, з яким Явдоха розмовляє і в якого питає поради.

Отже, головними магічними засобами та атрибутами у повісті (і тут Квітка цілком орієнтується на фольклорні уявлення про відьом) є різне молоко, причому здобує чарівним чином не тільки від ссавців, а й від плазунів та пернатих, а також зілля і чарівний помічник. За допомогою цих засобів відьми «запирають дощ», спричиняючи посуху, викликають любов або остуду між подружжям чи закоханими, викрадають і підмінюють немовлят, перетворюються на тварин або предмети. Тобто як процес, так і результат відьомського чарування пов'язаний із материнством, сексуальністю, плідністю і родючістю, — а це вже стосується радше сфери природного, ніж людського, якщо відштовхуватися від концепції, відповідно до якої фундаментальною опозицією, що лежить в основі міфологічно-архетипної моделі світу, є природне/культурне (див. [14]). Тут можна додати, що відьомська магія переступає також межі живого/неживого (одушевленого/неодушевленого), про що свідчить здатність відьми перетворюватися на речі — наприклад клубок¹. Отже, відьма — це медіатор між людським і природним, між живим і речовим. Саме з боку природного вона здатна впливати на світ людського (материнство, сексуальний потяг, урожай тощо) й навіть здійснювати контроль над власним тілом. Цікаво, що навіть дощ відьма здатна утримувати всередині тіла. «Да ізлиють дождь із своїх сокровенностей і да оросять землю» [11, с. 149] — саме так Пістряк аргументує необхідність випробування на відьомство в славному місті Конотопі.

Природне як звірине, нічне, жіноче протистоїть людському, світлому, чоловічому в моделі світу традиційної культури. На думку Шеррі Ортнер, уявлення про жінку як таку, що перебуває ближче до природи, аніж чоловік, який отожднюється з культурою, лежить в основі «загальноцивілізаційного знецінення жінок» [18, с. 138]. Що цікаво, в повісті Квітки це заторкує геть усіх жінок, а не тільки обраних для випробування відьом. У цьому є сенс, якщо згадати висновок Катерини Грушевської про те, що в основі жіночої господарчої магії лежить уявлення про жіночу здатність народжувати як магічний

¹ Тут варто пригадати, що нитка так чи так пов'язана з життям чи здоров'ям людини. Про це свідчать як побутові приписи і прикмети (наприклад, ті, що стосуються мимовільного утворення вузликів на нитці під час шиття чи вишивання), так і міфологія Долі, пов'язаної з трьома богинями, що мають владу над життям людини — парки, норни, мойри.

процес, не пов'язаний із сексуальною взаємодією статей (див. [6]). Отже, коли сотник забирає всіх жінок на ставок, Квітка описує хаос, який настає в спорожнілому місті, як стихійне лихо: ревуть корови, іржуть коні, кричать немовлята, виють собаки — словом, потерпає все живе. Некрофільна природа патріархальності увиразнюється образом дяка Симеона, незадоволеного тим, що старий Кирик усе ніяк не помре; дяк нарікає, «які то люди тепер тугі на здоров'я та довговічні стали; спом'яне про холеру, як-то їм тогді було мудро жити, та здихне важко, увійде у хату та й стане різки в'язати на школярів, щоб над ким-небудь серце своє зігнати» [11, с. 152].

Попри те, що відьма мислиться як така, що здійснює контроль над природним або постає в ролі медіатора між природним і людським, вона також у своєрідний спосіб віддзеркалює напругу між універсальним і унікальним (або між нормативним і одиничним). В цьому сенсі специфіка відьомської магії, спосіб її виявлення і деякі особливості, що стосуються смерті і вмирання, перебувають у нерозривному зв'язку зі стихією води. Влада над водою є важливим елементом відьомської магії: відьма здатна «заперти» дощ, наславши посуху, вона керує грозовими та градовими хмарами. Проте так само владу над водою мають нечисті покійники: поховання в освяченій землі топельця чи самогубця загрожують посухою чи зливами [3, с. 939], а чари на дощ передбачають також поливання могили вішалника чи топельця [3, с. 940]. Випробування вогнем і водою є давньою магичною практикою, проте в християнські часи під час ордалій випробувань зазнає ототожнення з чистим злом, демонізована Інакшість відьомства. На відміну від Західної Європи, де основним способом боротьби з відьмами був вогонь, у повісті Квітки відьомська верифікація відбувається за допомогою води: знерухомлену жертву кидали у воду і дивились, потоне вона чи ні; Явдосі, окрім того, пов'язали на шию жорновий камінь. У своєму дослідженні Т. Данилюк-Терещук наводить переконливі докази на користь того, що Г. Квітка-Основ'яненко був добре обізнаний із «механікою» відьомських випробувань, оскільки досить детально описує як процедуру, так і пристосування, за допомогою яких цю процедуру здійснювали [7, с. 248–249]. У цьому сенсі «природним» (а отже, «універсальним») для людини є потонути у воді; не-потоплення оцінюється як одиничне і унікальне, а отже — як диво. Варто нагадати, що феноменологія дива (а отже, унікальності, одиничності) є наріжним каменем християнства. Як зазначає Марина Новикова,

в межах язичницького світогляду магію сприймали не як дивовижне, а як звичайне — зрештою, як варіант норми («диво як норма, а не ексцес» [17, с. 116], тоді як уявлення про винятковість дива тісно пов'язане з лінійною часопросторовою моделлю, в основі якої виразно виокремлені модуси початку (Світотворення) і завершення (Апокаліпсис). Відьомське диво ненормативне, оскільки підриває модель світу, в якій дива належать минулому, — вони описані, каталогізовані в релігійній площині й пов'язані виключно зі сферою божественного.

Що цікаво, відьомство в повісті постає немолітним явищем, відрізняючись чарами, що їх відьми практикують, або станом, в якому вони перебувають (на це звертає увагу і Т. Данилюк-Терещук, зазначаючи, що Г. Квітка-Основ'яненко описує «спеціалізацію» відьом, виокремлюючи знахарку, ворожку, хмарницю, природжену та навчену відьом [7, с. 248]). Тож специфікація чарів є як метафорою, так і наслідком соціального розшарування, яке поглиблюється навіть в умовах досить гомогенного сільського та напівсільського середовища полкових містечок. Головними кандидатами на випробування водою є Пріська Чирячка, Химка Рябокобиляха, Явдоха Зубиха, Пазька Псючиха і Домаха Карлючківна. Пріська є цілителькою: вона «лічить людей чи від лихоманки, чи від гризів і від заушниць, бо вона змолоду давила зінське щеня; знімає остуду, переполох вилива, злизує від уроків, соняшниці заварює» [11, с. 154]. Химка практикує завмирання, тобто впадає в кататонічний або летаргійний стан, під час якого її душа мандрує на той світ (такі оповідки про подорожі в потойбіччя, здійснювані під час сну або завмирання, є окремим фольклорним жанром — див. [21]). До Химки звертались, коли хотіли відшукати вкрадену або пропалу річ. Збирання молока і відмолодження — чари, що до них вдається Явдоха Зубиха. Про Явдоху говорили, що вона після заходу сонця стає молоденькою дівчиною, а до сходу сонця знову перетворюється на стару бабу. Пазька Псючиха належить до хмарників або градівників: вона має здатність впливати на погоду, а саме відводити чи прикликати градові хмари. Нарешті, Домаха Карлючківна, здається, потрапила до відьомського списку тому, що є злою, сварливою, потворною, доскіпливою жінкою, тобто підставою для її звинувачення стали культурні упередження і стереотипи, що є закоріненою в повсякденній мові частиною питомої моделі світу. Окрім того, певну роль у цьому відіграло відлюдництво (жінка перейшла жити в пустку, що на леваді) і Домашина

здатність до пристріту і вроків («стала чаклувати та людям капості робити» [11, с. 155]). Як зазначає Катерина Диса, «“Відьма” — це якоюсь мірою соціальний конструкт. Нерідко реальні заняття магією відігравали для репутації відьми другорядну роль; куди важливішими були особливості вдачі, риси характеру» [8, с. 121]. Цей Квітчин перелік цікавий не тільки негомогенністю і спеціалізацією відьомства, впадає в око також спосіб, у який відьомство виламується за межі світогляду традиційної культури, що його деякі дослідники окреслюють як народне християнство (докладніше див. [10]). Цілком очевидно, що закорінена в християнський світогляд етична парадигма добра/зла не здатна окреслити всієї складності явища, адже очевидними злоторцями з Пістрякового списку є лише Домаха Карлючківна і Явдоха Зубиха. Тобто християнський принцип етичної доцільності тут відходить на другий план, поступаючись місцем язичницькому принципу дієвості: відьмами є не ті, хто чинить зло, а ті, хто має неприступну іншим силу. Іншими словами, тут важить есенційна, сутнісно зумовлена інакшість, а не щільно пов'язаний з ідеєю вибору екзистенційний підхід — наприклад, свідоме навчання відьомству.

Принаймні, так здається на перший погляд, адже справжні причини санкціонованого владою топлення відьом визначаються не тільки тим, здійснила відьма усвідомлений вибір на користь зла чи тільки улягає власній природі, що вимагає користатися надміром сили. Справжніми причинами потрапляння жінок до чорного списку є особисті образи Пістряка. Приська дозволила писареві тим, що дала йому замість чарів на любові проносного, Химка викрила його на крадіжці, Явдоху Пістряк звинуватив у тому, що через неї він почав химеродити, щойно вип'є. Власне, Квітка не тільки оголює механізм владних зловживань, він ще й дуже добре ілюструє процес конструювання дискурсів, що функціонують як не менш дієві засоби непрямого впливу. Фактично, Пістряк долучається до творення суспільних ієрархій, що визначають центральне і маргінальне, владне і підпорядковане, доцільне і шкідливе, керуючись глибоко суб'єктивними причинами. Тож окреслена віком, гендером, суспільним становищем і культурним контекстом обмежена точка зору стає підставою для постанови розрізень, що мисляться як універсальні й нормативні.

Норма, раціо, мова

Природа конфлікту в «Конотопській відьмі» зумовлюється загалом справедливим прагнен-

ням писаря Пістряка усунути принцип спадковості там, де йдеться про виборну посаду. Як слушно зазначає О. Гончар, «до Микити Забрюхи сотенство перейшло у спадок від батька, що було порушенням козацько-республіканського принципу обрання на старшинські посади найавторитетніших, заслужених, мудрих, компетентних, діяльних людей. Принцип передачі влади у спадок діяв у Польщі, у Росії. Російський уряд насаджував цей принцип і в Україні» [4, с. 37]. Якщо говорити про повноваження, то сотник здійснював військову, адміністративну і судову владу на території сотні, очолював сотенну старшину, до якої входили сотенний отаман (городовий), сотенний писар, сотенний осавул і сотенний хорунжий, а також як голова сотенного суду розглядав цивільні й незначні кримінальні справи. Микита Уласович Забрюха до сотниківства не має ані хисту, ані розуму; амбітний писар Пістряк, що фактично керує справами замість Забрюхи, мітить на його посаду, а для цього хоче підставити свого безпосереднього очільника, інспіруючи історію з відьмами. Отже, модуси знання і влади не просто розділені — вони в конфлікті; але саме прагнення вибудувати і легітимізувати нову владну ієрархію за допомогою модусу знання вельми показове. Це наводить на думку, що ситуація вирішальності модусу знання в побудові владних ієрархій була би неможливою в контексті пріоритету спадкових привілеїв.

Проте владна вертикаль теж негомогенна: протиставлення духовної і світської влади (а ширше — божого і кесаревого) важливе як із погляду розвитку сюжету, так і в сенсі вибудовування наратором правильної етичної перспективи, — адже наприкінці повісті всіх персонажів покарано за їхні гріхи. Вельми промовистим є епізод із матримоніальними планами сотника Забрюхи, що намислив був сватати чернігівську протопопівну, але «сам злякався від нерівні: одної одежі на два вози не вбереш, а намиста, кажуть, мірками батько відсипле» [11, с. 134]. Пріоритет духовної влади проти світської тут прописано через комічний пасаж другорядного значення, але Квітка цю думку продублює ще раз, уже на сюжетному рівні, протиставивши перспективу локального і глобального апокаліпсису в уяві сотника Забрюхи. Наляканий наказом походу до Чернігова, сотник охоче пристає на Пістрякову пропозицію топити відьом не в останню чергу завдяки вміло вибудованій писарем ієрархії небезпек: «Яковая нам соприкосновенность до Чернігова і до самої полкової старшини, аще мир весь погибає?» [11, с. 147]. На умовних шальках терезів загибель світу безу-

мовно переважає наслідки від невиконання наказу, гнів світської влади тьмяніє проти гніву божого. Іронія полягає в тому, що Забрьоха заповзявся виправити «помилки», що лежать у площині природного (посуха), геть ігноруючи вади й несумірності, що лежать у площині людського. Квітка не шкодує барв, коли описує порочність людського суспільства і гріховність людської натури: школярі не хочуть вчитись і співають непристойні пісні, чоловіки й жінки ходять по шинках, дівчата купують горілку і гуляють із парубками, дяк-п'яниця взявся вчити школярів. Наратор повісті як носій християнського світогляду переконаний: єдине, що потребує зміни і вдосконалення, — це людська природа, натомість світоустрій є незмінним і досконалим («Усе йде по божому повелінню» [11, с. 197]). Забрьоха з Пістряком є великими грішниками ще й тому, що висловлюють сумнів у доладності світобудови, керованої Божим помислом.

Як же Пістрякові вдається так уміло маніпулювати простодушним сотником і в чому полягає сила його переконання? Річ у тім, що модус знання в повісті тісно пов'язаний із модусом мови: ідеться як про «мудру мову» Пістряка, так і про «відьомські мудрощі» Явдохи. Обираючи говорити «по писанію», Пістряк навмисне затемнює виклад, бо його мета — приховати свої справжні наміри, зробити їх непрозорими для сотника. Езотерична мова тут є способом приховати правду, і Квітка підкреслює тотожність непрозорості/неправдивості мови в епізоді зі сватанням сотника Забрьохи до хорунжівни Олени: написана Пістряком промова здається Забрьосі непереконливою, і він дублює шлюбну пропозицію, вдаючись уже до конвенційної, а не езотеричної мови. Якщо Пістряк за допомогою езотеричної мови намагається заплутати Забрьоху, то сотник за допомогою конвенційної мови і здорового глузду демістифікує, хай і неусвідомлено, його наміри: «Так від чого тут миру погібати, — казав пан Забрьоха, — коли ти, пане писарю, чхаєш?» [11, с. 148]. Перепитуючи Пістряка після його розлогого монологу про відьомські діяння, чи справді в Конотопі нема дощу через жаб, сотник Забрьоха насправді демонструє свою обізнаність щодо предмета розмови, про що свідчить його наступна репліка про перетворення відьми на клубок. Сотникове твердження про жаб відсилає не до згаданого Пістряком відьомського вміння дойти жаб та інших тварин, а до вже відомої йому здатності відьом до перетворення, зокрема й на жаб. Власне, це не є комунікативним провалом, як здається Пістрякові, що дорікає Забрьосі неухважністю, адже сотнико-

ва згадка про жаб відсилає не до попередньої репліки Пістряка в діалозі, а до спільного знання обох учасників діалогу. Отже, сумнів у релевантності езотеричної мови, спроба підважити її за допомогою конвенційної мови, що спирається на здоровий глузд, а не на втаємничену мудрість, могла би стати для Забрьохи дієвою стратегією опору маніпулятивній мові Пістряка, — якби сотник усвідомлював небезпеку.

Якщо Пістряк використовує церковнослов'янську мову як езотеричну, то мовна стратегія Явдохи полягає в маніпуляціях із конвенційною мовою. Коли Явдоха каже: «Я і здалеку і не здалеку, я і тутешня, я й зовсім не відсіль; і я нічого не знаю і усе знаю; і хто і по чому журиться, я і знаю і не знаю; і що подіяти, я вмю і не вмю» [11, с. 172], Олена одразу вгадує: «Ох, бабусю, та ти непроста?» [11, с. 172]. Непевна мова відьомської мудрості складається із взаємозаперечних тверджень, — а отже, руйнує раціональність конвенційної мови. Проте ця позірна нераціональність просто відсилає до іншого мовного коду, що його, як виявилось, поділяють обидві співрозмовниці: повідомлення передане, адресат зрозумів його цілком правильно.

Цікавішими і промовистішими є ситуації, в яких Явдоха демонструє дуже ефективну здатність до опору мовному дискурсу влади. Відьомська сила проявляє себе не в особливій «мудрій» мові, а через сміх і пародіювання владного дискурсу. Явдоха, що «пудів двадцять нав'язали їй на шию, на руки і на ноги», спокійнісінько «плава поверх води, і руками і ногами бовтається та знай приговорює: “Купочки-купуси!”» [11, с. 161], «та що ослобонили їй руку із вірówki, так вона нею полощеться та й жартує: “А що ж? Намистечко мені на шию почепили, а перснів і нема?”» [11, с. 161]. Сюжети демонстрації відьомської сили (Явдоха магією рятує себе від смерті) і дискредитації влади (Явдоха глузує зі спроб її знищити) розгортаються паралельно. Усунення загрози через сміх, а саме цілеспрямований розрив між реальним контекстом (ситуація життя і смерті) і мовною партією Явдохи, яка відверто і недвозначно фліртує зі своїми кривдниками, виявляється дієвою стратегією опору владі. Не менш дієвою є пародія: коли Пістряк наказує сікти відьму різками, вона не тільки повторює його репліки, а й вбудовує їх у дуже специфічний фольклорний текст, що належить до жанру безкі-нечників: «— Та бийте окаянну ханаанку! — аж заревів Пістряк. Хлопці деруть щомога, а Явдоха свос: “І ви кажете: та бийте окаянну ханаанку, і я кажу: та бийте окаянну ханаанку; був собі чоловік Сажка, на ньому сіра сірм'яжка, повстяна

шапочка, на спині латочка; чи хороша моя казочка?» [11, с. 162–163]. Явдошина приказка має сенс тільки в мові, адже її репліки не корелюють із загрозливістю ситуації, в якій вона опинилась: фактично, відьма конструює симулякр, вибудовуючи низку відсилай одного означника до іншого означника. Цілеспрямоване повторення Пістрякових реплік є, по суті, засобом усунення не тільки сенсу, а й дієвості: слова наділені владою осіб у ситуації здійснення цієї влади мають статус наказу, проте, повторені, ці слова втрачають статус слова-дії і перетворюються на порожній означник. Тут варто згадати, що імітація, наслідування (*mimicry*), притаманна стосункам колонізатор/колонізований, містить у собі потенційну можливість переходу у висміювання (*mockery*), — тож «імітація спричиняється до розколу у сталості колоніального домінування, до непевності в контролі над поведінкою колонізованого» [23, р. 125]. З огляду на це і повтор, і пародія можуть бути осмислені в контексті постколоніальної стратегії опору. Руйнування раціональності, конвенційності мови в цьому контексті якраз дуже закономірне, адже відьомство як таке перебуває за межами нормативної раціональності, воно деконструє усталену картину світу через змішування протилежних категорій — живого і неживого, старого і молодого тощо. Фактично, вихід поза межі нормативного є як інструментом соціальної маргіналізації відьми, так і методом її опору.

Відповідно, стосунки з раціональністю і нормативністю у представників влади геть інакші, адже вони є не тільки тими, хто відповідає за формування й наповнення цих категорій, а ще й тими, хто мусить цим категоріям улягати. Найбільше Пістрякові дошкуляє те, що його виставляють на глум, сумніваючись у його раціональності і в його інтелектуальній спроможності. Саме напруга між втратою раціональності як тимчасовим станом і втратою інтелектуальної спроможності як постійною ознакою є глибинним джерелом Пістрякових образ і рушієм сюжету. Промовистим є епізод з жердиною-«лепортом»: похмільний Пістряк не може як слід порухувати козаків, доки сотник Забрюха не знаходить причину: «Се ти як переломив хворостину, так вона якраз на козакові хруснула. От ти, держачи її на дві половини, тим одного і не долічувавсь» [11, с. 142]. Що цікаво, сотнику йдеться про тимчасову втрату раціональності Пістряком: «...нехай, — каже, — чи не проспиться, бо він часто химери гонить, так тогді розтолкуємось...» [11, с. 143]. Натомість Пістряк підозрює сумнів у його інтелектуальній спроможності

як постійній ознаці: якщо сотник не такий дурний, як гадає писар, він згодом зможе відмовитися від його послуг і самостійно ухвалювати рішення («Се на біду вже йде, коли пан сотник та буде розумніший мене. Нащо ж йому і писар, коли сам буде і видумувати, і підписувати?») [11, с. 142]). Власне, і помста Пістрякова сотнику полягає в тому, щоби виставити його перед начальством за божевільного: «Пан конотопський сотник, замість діла, прийнявсь відьом топити, подума, що він то був нерозумний, а то вже зовсім одурів» [11, с. 150].

Саме за кпини Пістряк надумав помститися і жінкам-відьмам, що серед них найдужче йому дозолила Явдоха, адже тоді, коли він читав перед громадою розпорядження від начальства, Зубиха проходила повз і всміхнулася, глянувши на нього: «Він зараз бумагу об землю, підтикався та й давай вегері скакати перед громадою. Сміху було такого, що не то що! Та з того часу і став пан Пістряк тільки хоч трошки погуля, то зараз і пожене химери» [11, с. 155]. Непевність і загрозливість відьомства для соціальних ієрархій патріархального суспільства якраз і полягає в цьому фатальному перетворенні, коли тимчасова втрата раціональності стає постійною ознакою, а одиничне перетворюється на усталене. В сцені потоплення відьом Явдоха, спираючись на стратегію пародіювання нормативної мовної поведінки, так само змушує не тільки Пістряка, а й цілу громаду сумніватися у власній раціональності і реальності того, що відбувається (на думку спадає вельми популярний нині термін «газлайтинг»). Що цікаво, у фінальному епізоді подвійного одруження сконструйована Зубихою реальність утверджується як нормативна, але вже устами писаря Пістряка: «Єгда воззрю на неї умними очима, то зрю панну Олену, хорунживну, Йосиповну, превелеліпную дівицю; єгда же разсмотрю її гріховними, плотськими очима, то обрітаю її із'їдомою паршами паче усіх мерзостей усього лица землі» [11, с. 191]. Вельми промовистою тут є опозиція умного/гріховного, де гріховне пов'язане з ілюзією, манною, брехнею, а умне позначає істину, співвідносну з реальністю. Пістряк у повісті є тим, хто прагне порушити *status quo*, демонтувати владну ієрархію, і він же причетний до утвердження нової раціональності і нової нормативності, бодай тільки для одного сотника Забрюхи.

Влада й ієрархія: гендерний аспект

У «Конотопській відьмі» вибудовується досить цікава вертикаль влади і підкорення, на

верхівці якої — сфера божого (на протигагу кесаревого), християнські норми і правила, відповідно до яких кожен отримує те, на що заслужив. Навіть умовно «позитивні» Олена Йосиповна і Дем'ян Халявський не оминають розплати: покаранню персонажів за гріхи Квітка присвячує окрему частину — «Закінченіє», в якій із ретельністю бухгалтера розписує, хто і за віщо дістав покарання. За великим рахунком, і Пістряка, і Забр'юху покарано за гординю: обидва можновладці воліють лагодити світобудову замість діяти в межах своєї компетенції, виконуючи бодай розпорядження полкового начальства. А якщо проаналізувати сам спосіб реалізації влади в повісті і зловживання, з ним пов'язані, можна помітити прямий зв'язок між здійсненням влади і пошуком Іншого. Пістряк прагне більшої влади, намагаючись усунути Забр'юху, і в процесі зловживає своєю владою проти громади. Саме чоловіки з позицій влади визначають, кому бути відьмою, кому бути винною в недосконалому світу. Ясна річ, жінки в патріархальному суспільстві перебувають на споді владної піраміди.

Проте іронія полягає в тому, що зовсім не чоловіки керують подіями в повісті. За лаштунками цих подій — влада тіньова, неочевидна, та, що належить жінкам. І річ не тільки у відьомській силі — та ж-таки Явдоха вказує Забр'юсі на несумірність його матримоніальних планів щодо Олени: «— Та як за тебе і йти такій дівчині? — вп'ять каже Явдоха. — Вона дівка-козир, чи одежею, чи на виду собі, так зовсім дівка, а худоби і грошей до ката, а ти що? Куди ти годишся?» [11, с. 168]. Ані чернігівській протопопівні, ані хорунжівні Олені сотник Забр'юха не рівня: та, на кого він справді заслуговує, — коростява Солоха, з якою він із Явдошиної волі виявляється пов'язаний навіки. Не тільки дурний Забр'юха, а й розумний Пістряк програє привселюдно топленій і січеній різками Явдосі. Виникає спокуса пояснити такий стан речей через постколоніальну оптику: «свій» легітимний, але слабкій владі протистоїть влада винесеного за дужки повісті сильного чужого-колонізатора². На користь такого припущення свідчить і прописана через шлюбні сюжети гендерна інверсія:

якщо хорунжівна Олена свідомо обирає собі пару і робить усе від неї залежне, аби одружитися з тим, хто їй справді любий, Микита Забр'юха пасивно приймає не ним здійснений вибір, адже тут усе вирішують за нього. Так само й Пістряк пасивно приймає наслідки жіночої змови, позбувшись посади: «Плюнь, друже, на сію Явдоху! А паче усього повели, господине, унести носатку чого-небудь. Ось випиймо журби ради, то лучче буде паче і обаче» [11, с. 196]. Що характерно, остання репліка маркує відмову Пістряка від езотеричної, непрозорої мови, — це не в останню чергу свідчить про інструментальність владного дискурсу, навмисну, усвідомлену писарем маніпулятивність власного мовлення. Слабкі, безвольні чоловіки не здатні не тільки забезпечити лад у громаді, а й «боронити народ від неприятеля» [11, с. 197], про що свідчить Забр'юшина відмова прибути з сотнею козаків до Чернігова.

На тісний зв'язок влади, раціональності і нормативності вказує той факт, що владна вертикаль починає руйнуватися не тоді, коли Забр'юха втрачає сотниківство, а Пістряк позбувається посади писаря, а тоді, коли Явдоха підважує владний дискурс через сміх і пародію. Явдоха успішно створює ілюзії і формує реальність тих, хто здійснює покарання або спостерігає за ним, доки її саму не перемагають сміхом. Тільки коли Демко Швандюра відводить ману, тоді всі бачать, що замість відьми хлопці січуть різками вербову колоду: «— Ких, ких, ких, ких!.. — зареготався народ. Вже нащо пан писар, що сердивсь кріпко, а тут і сам розреготавсь, як узрів таку кумедію. І що ж будеш робити? Звісно, що против насилки нічого не зробиш, коли не вмієш, як її відвести» [11, с. 164]. Тобто ідеться не тільки про опозицію сміх/влада, а й опозицію сміх/сила: в сильній (а потенційно і у владній) позиції опиняється той, хто здатен керувати сміхом. Влада пов'язана з конструюванням раціональності і нормативності, а руйнування раціонального і нормативного за допомогою сміху тим самим підважує і владу як таку.

У цьому сенсі вельми цікавими є чари, застосовані Зубихою проти Забр'юхи, а саме політ перед усією сотнею, нездатність відшукати двері і нав'язаний шлюб із Солохою. Варто звернути увагу на репліку старої Льознихи: побачивши в небі сотника, вона каже, що той полетів у вирій. Тут слід згадати архаїчне ототожнення «душі/птахи»: відповідно до давньослов'янських уявлень, вирій є місцем, куди відлітають птахи на зиму і де перебувають душі померлих і ненароджених ще людей [2, с. 271–272]. Коли Явдоха

² О. Гончар припускає свідомий намір Г. Квітки в повісті «Конотопська відьма» розкрити «внутрішні причини занепаду Української держави з її козацьким сотенно-полковим ладом» [4, с. 36] за умов зовнішнього російського поневолення. На його думку, в «Конотопській відьмі» описано час, коли в Україні «розхитувалися ідеологічні основи її як суверенної держави-нації, методично руйнувалася українська державність, посилювався безлад в українських козацьких полках, особливо з другої половини XVIII ст.» [4, с. 36].

напустила на сотника з писарем ману, вони не могли знайти у хаті не тільки двері, а й вікна: відповідно до символіки фольклорного сонника, хата без вікон і дверей означає домовину [16, с. 167]. Побачивши біля церкви Солоху, Пістряк на запитання Забрюхи відповідає, що то «єдина із семидесяти дочерей царя Ірода, їх же він, окаянный, породил погуби ради рода християнського. Єдина суть лихорадка, друга лихоманка, третя тряся, четверта напасниця, п'ята поганка і прочіі, їм же ність числа» [11, с. 191]. В народній демонології лихоманку уявляли завжди в множині — як семеро, дев'ятеро, дванадцятеро чи сімдесят семеро сестер, а в замовляннях вони часто фігурують як Іродові дочки [15, с. 117–123]. Очевидно, тут ідеться про опосередковану образом лихоманки ідею смерті як шлюбу, що найвиразніше виявляється як в обрядовості (звичай ховати неодружених із дотриманням весільного ритуалу), так і у фольклорі (в баладах про смерть козака, як-от у пісні «Ой на горі вогонь горить», ідеться про те, що загиблий бере за дружину «паняночку — в чистім полі земляночку»). Отже, якщо взяти до уваги цю виразно прописану в тексті фольклорну символіку, Явдошина магія постає не так безневинним множенням ілюзій, як чарами на смерть. Ідеться про смерть не тільки фізичну, а й соціальну: сотник Забрюха, позбувшись посади, стає віднині об'єктом, а не суб'єктом здійснення влади, потенційною жертвою наступного недоброчесного можновладця. Не менш архаїчною в цьому разі є кореляція сміху і смерті як стратегій підважування владного дискурсу, що до них вдається Явдоха.

Зубиха, схоже, дуже добре знає, в яку гру їй доводиться грати. Коли сотник приходив до неї з пропозицією взаємовигідного миру і пропонує гроші, відьма зневажливо відмовляється. Вона не хоче грошей, вона хоче безпосереднього здійснення влади. Сотник має вигнати з села Демка Швандюру, через якого Зубиха зазнала привселюдної ганьби, і Хвенну Зозулиху, в якій Явдоха вкрала полотно; також сотник має провчити Демка Сіроштана, що погрожував вбити її kota. Здавалося б, ця вимога покарати кривдників цілком дзеркалить Пістрякову затію топити відьом, які чимось не догодили писареві. Проте є один нюанс: масток покараного Демка Швандюри відьма пропонує віддати Пістрякові, щоби винагородити тимчасового союзника і припати його пильність. У конотопських іграх престолів Явдоха перемагає Пістряка з великим відривом саме тому, що значно вправніша у вибудовуванні соціальної взаємодії: вона не тільки карає ворогів, а й винагороджує союзників, вона добре ба-

чить мотиви цих союзників і кожному пропонує те, чого той найбільше прагне. На відміну від невдахи Пістряка, Явдоха досить безбідно доживає віку, аж доки пан Халявський позбувається сотниківства; а що відьма вмирає тяжко, то варто зважати на те, що пригоду в окремо взятому місті Конотопі Квітка вустами свого оповідача оцінює не тільки з позицій горизонтальної соціальної взаємодії, а ще й з позицій вертикального стосунку людини до Бога.

Усе ж велике протистояння в місті Конотопі має як соціальний (влада проти посполитих), так і гендерний вимір (чоловіки проти жінок). Сексуальний підтекст тут і важливий, і очевидний, адже Пістряк намислив «притоплювати» тих бабів і молодниць, які робили йому капості або «не сотворіша послушанія». Пріська Чирячка дала писареві проносного замість любовного дання, — а Пістряк же хотів, аби «його усяка чи дівка, чи молодиця, на яку оком накинє, щоб його полюбила» [11, с. 154]. Устя Вечериха потерпіла через те, що піднесла йому гарбуза, коли той намислив посватати її дочку. Що цікаво, Забрюха теж охоче згоджується «провчити» тих, хто «добрих людей замість рушників та годують гарбузами» [11, с. 159], взявши до уваги свій сумний досвід: хорунжівна Олена теж підносить сотнику гарбуза. І сотник, і писар користаються владою задля здійснення сексуального насильства, хіба що в сотниковій історії з невдалим сватанням Олена зазнає не фізичного впливу, а магічного: звернувшись по допомогу до Явдохи, сотник так чи так прагне керувати поведінкою хорунжівни.

Патріархальна влада чоловіків над жінками вже на рівні родини, а не тільки громади, виявляється з усією очевидністю в епізоді з Талиміном Левурдою, який звертається з проханням «сполоскати» його власну жінку. Та не тільки відьмує, а ще й злигалася з чортом, що «словнісінько як пан писар Прокіп Ригорович, нехай здоров буде» [11, с. 160]. За усієї комічності епізоду тут прозирає архаїчна, а все ж, виявляється, вельми бажана для багатьох персонажів повісті норма «смерть за зраду». Навіть те, що Пістряк наказує побити Левурду киями, не вельми рятує ситуацію: приводом до покарання стає звинувачення в тому, що це саме чоловік «навадженням своїм» підштовхнув свою дружину «до дружелюбія з сатаною» [11, с. 160]. Ця цікава юридична колізія є наочним свідченням потрактування жінки як недієздатної, адже вся відповідальність за неї, і за її переступи також, лежить лише на чоловікові. Такий стан справ у суспільстві дуже точно і влучно опише Наталія Кобринська: «Коли

в нецивілізованих суспільностях жінка все ще уважається невільницею, то в цивілізованих ухдить вона ще, на жаль, за малолітню» [13, с. 376]. Не менш промовистим є епізод із Хомою Калибердою, який хвалить сотника за те, що той дотримується традицій і «кохається у старовині»: «Ще покійний ваш дідусь, пан Опанас, таки Забрюха, нехай над ним земля пером! і той не давав нас зобиджати. Хоч трохи було засуха ухвате, то він зараз за поганських відьом; та як трьох-чотирьох втопить, то де той і дощ озьметься» [11, с. 157]. Квітчина іронія щодо доцільності збереження «звичаїв старовини» звучить дуже сучасно, майже як апологія антипропаганди, адже «Конотопська відьма» — про те, яким сприйнятливим є суспільство до маніпулятивних практик і як швидко воно деградує до архаїчних норм за умов, коли немає противаг до впливу владних інституцій.

Сексуальне насильство як один з інструментів здійснення влади можна пояснити тим, що пошук і маргіналізація найближчого Іншого відбувається за тією самою схемою, коли йдеться про гендерне, етнічне, соціальне чи релігійне іншування. Саме тому Пістряк у спробі означити відьомство як явище до гендерного аспекту додає іноетнічний та інорелігійний компоненти. З цієї ж причини сексуальне насильство в повісті є різновидом насильства як такого: побитий киями Левурда є такою самою жертвою владних зловживань, як і потоплені відьми (хіба що психоаналітичне прочитання дає більше інструментів для інтерпретації фалічної символіки кия). Тим більше цікавим є абсолютно відвертий сексуальний підтекст звернених до писаря Явдошиних жартів в епізоді з потопленням відьом: «А ходи, Прокіпочку, сюди! Нумо укупці купатись. Ходи-бо, не соромсь! Ось надіну на тебе намистечко і перснів тобі дам...» [11, с. 161]. Фактично, Явдоху в цьому епізоді оголює те, що Пістряк намагається приховати, а саме сексуальний підтекст його справжніх мотивів; варто згадати і те, що примус Олени Йосипівни до кохання в цій історії є основним сюжетним рушієм. Пародія і повтор як стратегії підважування владного дискурсу стосуються, власне, не тільки прямо висловленого наказу чи дії, а й прихованого, приватного. І якщо пародіювання риторики демістифікує владу, то дзеркалення прихованого її делегітимізує.

Сміх, смерть і сексуальність у повісті пов'язані й зі значно похмурішими конотаціями: загалом комічний за тональністю викладу епізод топлення відьом містить елементи, далекі від комічного, адже не всі жінки виживають після

ордалій, як-от Устя Вечериха, що піднесла гарбуза Пістрякові. Відьомство, в основі якого міститься усвідомлення пов'язаної як зі смертю, так і з фертильністю жіночої сили, є тим ірраціональним, що постає як тіньова сторона легітимізованих нормативних практик. Проте загроза смерті й інструменталізація сексуального задля здійснення впливу є також зброєю, що її обертають проти Іншого, який викликає страх і агресію. Так само сміх є зброєю не тільки упослідженого: Демко Швандюра руйнує Явдошину ману, а сміх очевидців стає тим, що позбавляє Явдоху сили. І те, як потрактовано в повісті ключове для магічного світогляду поняття сили, є вельми промовистим, адже чоловіче дістає перевагу над жіночим, а сила «вченого» перемагає силу «родимої». Демко Швандюра кидає виклик: «Нехай вона і приуроджена, а я тільки вчений, та дарма! Побачимо!» [11, с. 164] і зрештою перемагає. Цікавим у цьому сенсі є розмивання концепту магічної сили, що асоціюється віднині не з кривим і жіночим (адже сила відьми буквально міститься в її тілі, здатному народжувати дітей), а з соціальним і чоловічим: навчання магії як соціальна практика тут протистоїть успадкуванню магії по жіночій лінії. Та не менш показовими є зміни, що заторкують опозицію центральне/маргінальне, адже йдеться саме про узурпацію центральним, що є джерелом владного, раціонального і нормативного, тих стратегій, що були закріплені за маргінальним і упослідженим. Віднині до владних репресивних практик додається ще й магічна сила, що її можна опанувати й раціоналізувати через навчання (дрейф тіньового, ірраціонального в бік раціоналізації теж дуже показовий).

Проте не менш промовистими в цьому протистоянні центрального (що асоціюється з чоловічим, раціональним, нормативним) і маргінального (що асоціюється з жіночим, ірраціональним, ненормативним) є спроби маргінального чинити вплив і здійснювати владу. Відьма Явдоху Зубиха не має реальної інституційної, легітимізованої влади (на відміну від обраних громадою сотника і писаря), проте вона намагається впливати за межею раціонального і у сфері приватного. Фактично, вона впливає на сферу публічного через сферу приватного. І пильніший аналіз повісті покаже, що приватне і публічне в «Конотопській відьмі» несподівано тісно переплетені. На перший погляд, бажання Забрюхи лежить у сфері приватного (одруження з хорунживною), а Пістряка — у сфері публічного (мрія про сотниківство). Але Пістряк є посередником, що доносить до Явдоху Забрюшине прохання,

тому в його думках ці дві речі взаємно узалежуються, адже легітимним приводом втрати посади для Микити Уласовича писар мислить сотникову віру в любовні чари, «а він як піддається у чакловання, так тут його і начинити дурнем» [11, с. 166]. У цьому сенсі стратегія Явдохи і плани Пістряка — вплив на публічне через приватне — збігаються. В уяві Пістряка саме ірраціональність Забрьохи мала стати причиною його падіння, адже ірраціональність — те, що виноситься за дужки нормативної картини світу, утверджуваної зокрема інституційно. Тож зусиллями писаря ірраціональне легітимізується і через потоплення відьом, і через любовні чари, а сотникова влада делегітимізується з цієї ж причини. Показово, що в світі, де межі жіночої свободи визначаються правом сказати «так» або «ні» на шлюбну пропозицію, позиція Явдохи як осердя сили і впливу виглядає вельми цікавою.

Поразка у сфері приватного в повісті обертається також поразкою у сфері публічного, і навпаки. Забрьоха не тільки жениться на потворній Солосі, а ще й втрачає сотниківство, як і хотів Пістряк. Забрьошин наступник Дем'ян Халявський теж зазнає урази у сфері публічного (втрачає посаду через крадіжки і зловживання), але й приватного також (дружина Олена зраджує його з молодим писарем). Пістряк втрачає надію посісти сотниківство, як мріяв (поразка у сфері публічного), а до того ще заїдається з новопризначеним сотником Халявським і втрачає посаду писаря (вплив на публічне через приватне). Саме через оцю дифузю публічного і приватного, раціонального та ірраціонального, нормативного та ненормативного Конотоп постає на позір архаїчним ізольованим острівцем, де руйнуються і втрачають сенс ієрархії, а на рівні світогляду і суспільних практик легітимізуються взаємозаперечні ідеї, що на перший погляд ставлять під сумнів безальтернативність патріархального світоустрою. Але цей status quo ілюзорний, бо Конотоп, попри позірне підважування ієрархій всередині цього простору, сам убудований в ієрархію, де сфера публічного і сфера приватного розділені і контрольовані. Інституалізована світська влада конотопського сотника обмежена світською ж владою чернігівського полковника. Натомість духовна влада церкви має повноваження впливати на приватне через почуття гріха і провини: більше того, оповідь структуровано з погляду наратора, що є носієм християнських цінностей, із позицій яких і розглядається зображена у «Конотопській відьмі» весела-невесела комедія. Тут немає позитивних персонажів, бо у світі немає безгрішних людей. Саме тому За-

брьоха, хорунжівна Олена і сотник Халявський покарані нещасливим сімейним життям, а Явдохка — важкою смертю.

Висновки

Відьма в повісті Квітки-Основ'яненка, як і загалом у патріархальній культурі, є втіленням образу Іншого, що водночас лякає, зачаровує і провокує агресію. Що характерно, ця інакшість не обмежується гендерною площиною, а містить також релігійну, національну і навіть соціальну складові. Цей тіньовий, маргіналізований простір є місцем витіснення, де панує ірраціональне та ненормативне, де піддається сумніву конвенційність мови, а також легітимність влади і соціальних ієрархій. Відьма в патріархальному суспільстві є образом хаосу, що стрімко розростається і побільшує ентропію, а тому потребує стримування і контролю. Так, із інструменту в руках Пістряка Зубиха швидко стає суб'єктом впливу. Засобом обмеження цього впливу приватного стає, з одного боку, світська влада, що має повноваження усунути іржаву ланку з добре відлагодженого механізму, змістивши сотника з посади. З іншого боку, таким засобом протидії хаосу стає божий промисел, відповідно до якого покарано всіх, хто відьмував або вдавався до відьминої допомоги, — тобто зі світобудови усувається сама можливість існування Іншого, що трактується як загроза.

На прикладі повісті «Конотопська відьма» ми бачимо, що відьомство в патріархальному традиційному суспільстві є чимось більшим за язичницькі релікти, що збереглися в християнському світі. Це хаос і стихія на противагу впорядкованому та ієрархізованому світові, анархія на противагу інституалізованій владі, вкорінене та автентичне на противагу накинутому ззовні — тобто все те, що вислизає за межі біополітики і пов'язане з інакшістю як такою. І одним із модусів цієї інакшості є жіноче і все те, що з ним асоціюється в традиційному суспільстві. Адже влада поза межами світських і церковних установ стає дифузною, неієрархічною, неінституційною, а отже, неконтрольованою. Ми бачимо, як повсякчас дрейфує центр впливу: Забрьоха є легітимним носієм влади, проте центр впливу весь час зміщується від Забрьохи до Пістряка, від Пістряка до Явдохи, аж доки інституційно не втілюється в особі Халявського.

Читач повісті мимоволі переймається цією двоїстістю, породженою одночасно зачаруванням і острахом перед руйнівним потенціалом Іншого. Квітка залишає за дужками природу

магічних маніпуляцій Явдохи, не пропонуючи раціонального пояснення продемонстрованим дивам, але також і не ототожнюючи безпосередньо, на рівні наратора, відомські чари з диявольським насланням. Спеціально виокремлене завершення повісті є, фактично, відновленням структури та ієрархії у зрозумілому і справедливому світі, де кожен дістає по заслугах. Що не дивно, адже Квітка сам є частиною імперської ієрархії — як повітовий проводир дворянства, відставний військовик і високопоставлений харківський чиновник. Проте як український прозаїк він є тим Іншим, який мимоволі підважив, здавалося б, непорушну структуру, уможлививши дезінтеграційні процеси в Російській імпе-

рії³. І ця напруга між переконаністю в доцільності структурованості та ієрархії й усвідомленням привабливості анархічної непідлеглості цілком прочитується в тексті «Конотопської відьми».

³ На думку В. Агеєвої, «Квітчині листування з українськими та російськими кореспондентами виразно демонструє, що його подвійна лояльність законослухняного громадянина царської Росії аж ніяк не була безконфліктною. Приймавши правила гри, письменник усе ж почувався відчуженим від імперського мейнстріму; він взорується на зовсім відмінні мистецькі традиції, його політичні й суто людські симпатії переважно на боці переможених, а не переможців. Тільки у листах до “своїх”, як-от Михайла Максимовича чи Тараса Шевченка, Квітка знімає маски (які міняв залежно від потреб і обставин) простодушного провінціала чи задоволеного здобуттям високого статусу й успіхом у імперській столиці “единорусского” письменника» [1, с. 27–28].

Список літератури

1. Агеєва В. За лаштунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини. Київ : Віхола, 2021.
2. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування. Київ : Довіра, 1993.
3. Галайчук В., Солоп Б. Традиційні уявлення про самогубців на теренах історико-етнографічної Волині. *Вісник Львівського університету*. Серія історична. 2019. Спецвипуск. С. 927–951.
4. Гончар О. «Конотопська відьма»: сучасне прочитання. *Слово і час*. 2008. № 5. С. 34–40.
5. Грабович Г. Кохання з відьмами. *Критика*. 1998. Число 2 (4). С. 19–24.
6. Грушевська К. З примітивного господарства. Кілька завважень про засоби жіночої господарчої магії у зв'язку з найстаршими формами жіночого господарства. *Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. 1927. Вип. 1–3. С. 9–44.
7. Данилюк-Терещук Т. Я. Образ відьми: літературна версія Г. Ф. Квітки-Основ'яненка. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. № 2 (54). С. 244–255.
8. Діса К. Історія з відьмами. Суди про чари в українських воеводствах Речі Посполитої XVII–XVIII століття. Київ : Критика, 2008. 303 с.
9. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії / пер. з французької. Київ : Юніверс, 2002. 424 с.
10. Ігнатенко І. «Народна релігія» та «теорія двовір'я» у світлі сучасних етнографічних досліджень. *Етнічна історія народів Європи*. 2008. Вип. 27. С. 39–44.
11. Квітка-Основ'яненко Г. Конотопська відьма. Квітка-Основ'яненко Г. *Повісті та оповідання. Драматичні твори*. Київ : Наукова думка, 1982. С. 133–197.
12. Кметь В. С. Архетип відьми в українській літературі XIX–XX ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». На правах рукопису. Львів, 2017. 234 с.
13. Кобринська Н. Жінка а свобода. Кобринська Н. *Вибрані твори*. Київ : Дніпро, 1980.
14. Леві-Строс К. Первісне мислення / пер. з французької, вступне слово та примітки С. Йосипенка. Київ : Український Центр духовної культури, 2000.
15. Лихорадка. *Славянские древности. Этнологический словарь* / под ред. Н. И. Толстого. Т. 3. Москва : Международные отношения, 2004. С. 117–123.
16. Народний сонник / упоряд. М. Дмитренко. Київ : Ред. часопису «Народознавство», 2000. 224 с.
17. Новикова М. Коментар. *Українські замовляння* / упор. М. Н. Москаленко. Київ : Дніпро, 1993. С. 199–306.
18. Ортнер Ш. Чи співвідноситься жіноче з чоловічим як природа з культурою? *Гендерний підхід: історія, культура, суспільство* / під ред. Л. Гентош, О. Кись. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. С. 134–150.
19. П'ятаченко С. Іноетнічні образи та стереотипи їх сприйняття в українському фольклорі. *Матеріали до української етнології*. 2007. Вип. 6 (X). С. 235–241.
20. Тиховська О. М. Психологічний аспект образу водяника в українській міфології. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія*. 2018. Вип. 18. С. 121–127.
21. Чередникова М. П. Письменная традиция обмирания. *Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты* / сост. О. Б. Христофорова ; отв. ред. С. Ю. Неклюдов. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2001. С. 227–246.
22. Шума Л. Етнічний стереотип рома (цигана) в народних легендах. *Studia Methodologica*. 2016. № 43. С. 128–135.
23. Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H. *Post-colonial studies: the key concepts*. New York : Routledge, 2007.
24. Frazer J. G. *The Golden Bough. A Study of Magic and Religion*. The Floating Press, 2009.

References

- Aheieva, V. (2021). *Za lashunkamy imperii. Esei pro ukraïnsko-rosiïski kulturni vidnosyny*. Vihola [in Ukrainian].
- Ashcroft, B., Griffiths, G., & Tiffin, H. (2007). *Post-colonial studies: the key concepts*. Routledge.
- Bulashev, H. (1993). *Ukrainskyi narod u svoikh lehendakh, relihiinykh pohliadakh ta viruvanniakh. Kosmohonichni ukraïnski narodni pohliady ta viruvannia*. Dovira [in Ukrainian].
- Cherednykova, M. (2001). Pismennaya traditsiya obmiraniy. In O. Hristoforova (Ed.), *Sny i videniya v narodnoy kulture. Mifologicheskiy, religiozno-misticheskiy i kulturno-psihologicheskiy aspekty* (pp. 227–246). Rossiyskiy gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet [in Russian].
- Danyliuk-Tereshchuk, T. (2019). *Obraz vidmy: literaturna versia H. F. Kvitky-Osnovianenka. Prykarpatskyi visnyk NTSh. Slovo*, 2 (54), 244–255 [in Ukrainian].

- Diurkhaim, E. (2002). *Pervisni formy relihiinoho zhyttia: Totemna sistema v Avstralii*. Yunivers [in Ukrainian].
- Dmytrenko, M. (Ed.). *Narodnyi sonnyk*. (2000). Red. chasopysu "Narodoznavstvo" [in Ukrainian].
- Dysa, K. (2008). *Istoriia z vidmamy. Sudy pro chary v ukrainskykh voievodstvakh Rechi Pospolytoi XVII–XVIII stolittia*. Krytyka [in Ukrainian].
- Frazer, J. G. (2009). *The Golden Bough. A Study of Magic and Religion*. The Floating Press.
- Halaichuk, V., & Solop, B. (2019). Tradytsiini uivlennia pro samohubtsiv na terenakh istoryko-etnohrafichnoi Volyni. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia istorychna, Spetsvyypusk*, 927–951 [in Ukrainian].
- Honchar, O. (2008). "Konotopska vidma": suchasne prochyttannia. *Slovo i chas*, 5, 34–40 [in Ukrainian].
- Hrabovych, H. (1998). Kokhannia z vidmamy. *Krytyka*, 2 (4), 19–24 [in Ukrainian].
- Hrushevska, K. (1926). Sproby sotsiolohichnoho obiasnennia narodnoi kazky. *Pervisne hromadianstvo ta yoho perezhytka na Ukraini*, 1–2, 96–111 [in Ukrainian].
- Ihnatenko, I. (2008). "Narodna relihiia" ta "teoriiia dvoviria" u svitli suchasnykh etnohrafichnykh doslidzhen. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, 27, 39–44 [in Ukrainian].
- Kmet, V. (2017). *Arkhetyp vidmy v ukrainskii literaturi XIX–XX st.* [Dys. kand. filol. nauk] [in Ukrainian].
- Kobrynska, N. (2018). Zhinka a svoboda. In N. Kobrynska, *Iybrani tvory*. Dnipro [in Ukrainian].
- Kvitka-Osnovianenko, H. (1982). Konotopska vidma. In H. Kvitka-Osnovianenko, *Povisti ta opovidannia. Dramatychni tvory* (pp. 133–197). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Levi-Stros, K. (2000). *Pervisne myslennia* (S. Yosypenkj, Transl.). Ukrainskyi Tsentru dukhovnoi kultury [in Ukrainian].
- Lihoradka. (2004). In *Slavianskie drevnosti. Etnologicheskii slovar* (N. Y. Tolstoy, Ed.) (Vol. 3, pp. 117–123). Mezhdunarodnye ot-nosheniya [in Russian].
- Novykova, M. (1993). Komentar. In *Ukrainski zamovliannia* (M. Moskalenko, Ed.) (pp. 199–306). Dnipro [in Ukrainian].
- Ortner, Sh. (2003). Chy spivvidnosytisia zhinoche z cholovichym yak pryroda z kulturoi? In *Gendernyi pidkhdid: istoriia, kul-tura, suspilstvo* (L. Hentosh, O. Kis, Eds.) (pp. 134–150). VNTL-Klasyka [in Ukrainian].
- Piatachenko, S. (2007). Inoetnichni obrazy ta stereotypy yikh spry-iniattia v ukrainskomu folklori. *Materialy do ukrainskoi etnolo-hii*, 6 (X), 235–241 [in Ukrainian].
- Shuma, L. (2016). Etnichnyi stereotyp roma (tsyhana) v narodnykh lehendakh. *Studia Methodologica*, 43, 128–135 [in Ukrainian].
- Tykhovska, O. (2018). Psykhoanalitichnyi aspekt obrazu vodi-nyka v ukrainskii mifolohii. *Visnyk Mariupolskoho der-zhavnoho universytetu. Seriiia: Filolohiia*, 18, 121–127 [in Ukrainian].

I. Borysiuk

NORMALITY, RATIO, LANGUAGE: WITCHCRAFT AND ITS NEXUS WITH THE DISOURCES OF POWER IN "THE WITCH OF KONOTOP" BY HRYHORII KVIITKA-OSNOVIANENKO

In the article, the linguistic instruments of construction of the nonnormative and irrational in the patriarchic society, which described in "The Witch of Konotop" by Hryhorii Kvitka-Osnovianenko, are analyzed. The article is focused on the social instruments, discursive practices, and cultural preconceptions that regulate lifestyle, habits, behaviors, and the modes of thought in the patriarchic society. In "The Witch of Konotop", irrational behaviors and / or nonconventional linguistic modes indicates about marginality and non-normativity. In this context, the idea of normativity is not an abstract speculative construction — it is an instrument for hierarchy establishing and power exercising. Repetition and parody, which are the linguistic instruments of power discourse deconstructing, are analyzed in the context of witchcraft. A witch in Kvitka-Osnovianenko's text as well as in the patriarchic society is an embodiment of the Other who is an object of fear, fascination, and aggression. In this context, the alterity is not restricted to gender, but includes national, religious, and even social components. Within this shadowy, marginalized space of displacement, the irrational and nonnormative dominate, and the conventionality of language as well as the legitimacy of power and social hierarchies are in doubt. A witch in the patriarchic society symbolizes chaos that results in entropy and therefore needs deterrence and control. "The Witch of Konotop" shows that witchcraft in a traditional patriarchic society is more than archaic pagan relics which have survived in a Christian world. It is chaos in opposition to a streamlined and hierarchic world, anarchy in opposition to the institutionalized power, the rooted and authentic in opposition to the external — that is, everything that escapes biopolitics and is connected to the alterity as it is. The feminine in the traditional patriarchic society is one of the modes of this alterity. After all, power beyond the civil and religious institutions becomes diffuse, non-hierarchical and, therefore, gets out of control.

Keywords: Hryhorii Kvitka-Osnovianenko, witchcraft, normativity, rationality, the Other, parody.

Матеріал надійшов 4 листопада 2022 р.



Голота О. В.

ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕПОРТАЖ 1920–1930-х РОКІВ ЯК ЖАНР ЛІВОГО МИСТЕЦТВА (на матеріалах журналу «Нова Генерація»)

У статті проаналізовано побутування жанру літературного репортажу на сторінках журналу «Нова Генерація» (1927–1930). Увагу приділено текстам, означеним редакцією за жанром репортажем, літрепортажем і їхніми варіаціями. Розглянуто також усі знайдені в журналі дотичні до жанру зауваження, коментарі та критичні статті. Встановлено, що, попри активний розвиток жанру «літературного репортажу» в означений період, дискусійним залишаються питання його характерних ознак і як наслідок — розмежування репортажу, літературного репортажу і нарису. Більшості аналізованих текстів притаманна синкретичність жанрових ознак, часом трапляються експериментальні форми, як-от віршований чи полемічний репортаж. Зрештою, запропоновано вживати для вибраних текстів терміни «репортаж» і «літературний репортаж» як синоніми. Засвідчено потребу й актуальність подальших тематичних досліджень.

Ключові слова: репортаж, літературний репортаж, жанр, «Нова Генерація», українська література 1920–1930-х років.

У сучасному літературознавстві поняття «літературний», або ж «художній репортаж» найчастіше вживають у контексті «нової журналістики», що набула поширення у 1960–1970-х роках у США та названа за однойменною книжкою одного з основоположників цього напрямку, Тома Вульфа. В основі таких текстів лежить справжня історія, через що новий журналізм також називають «літературою факту». Водночас для українського дослідника ці поняття значущі для періоду 1920–1930-х років. Тоді ж ми можемо простежити й появу в українському письменстві терміна «літературний репортаж», зокрема на сторінках журналу «Нова Генерація» 1927–1930 рр. Варто зазначити, що схожі процеси відбувались і в інших літературах, зокрема у польському літературознавстві також вважають, що саме у цей період зародився художній репортаж [65].

Український літературний процес 1920–1930-х рр. загалом є плідним ґрунтом для сучасних досліджень. Йому присвячені роботи Олега Ільницького, Соломії Павличко, Віри Агеєвої, Юрія Луцького, Мирослава Шкандрія та інших. Ці вчені проаналізували загальні тенденції, розвиток літературної дискусії, творчість окремих авторів і зображення певної проблематики, однак залишається ще чимало тем і напрямів, які потребують детальнішої уваги. Один із них — розвиток літературного репортажу.

Побутування цього жанру в окресленому періоді й до сьогодні залишається темою суперечливою і недостатньо дослідженою. Синкретичний характер літературного репортажу зумовлює проблеми розмежування репортажу і нарису чи оповідання, визначальні характеристики жанру тощо. Анна Біла характеризує тогочасний літературний репортаж разом із фоторепортажем та репортажем-дописом як «гібридний жанр фактографії» [2, с. 191]. Власне такі репортажі представлені у часописі «Нова Генерація». Вчена окреслює їхній напівліричний характер і зазначає, що вони не лише містять фактичний, референтний матеріал, а й ускладнені авторськими відступами, додатковими коментарями, цитаціями, що дає підстави розглядати такі тексти як «гібридні, складні форми напівхудожнього-напівпубліцистичного характеру» [2, с. 192].

Вивченню цієї теми присвячено також наукові і публіцистичні праці Ярини Цимбал, авторки проекту «Наші 20-ті». Зокрема дослідниця упорядкувала добірку авторських репортажів «Шляхи під сонцем» [67] і персональні збірки Майка Йогансена «Подорож філософа під кепом» [23] та Олександра Мар'ямова «Береги дванадцяти вод» [32]. Ярина Цимбал зауважує, що чимало літературних репортажів присвячені мандрівкам: «Подорож у її варіантах (нарис, репортаж) взяли на озброєння і футуристи, і конструктивісти» [63, с. 231]. Літературознавиця

часто зазначає, що такі тексти випереджають американський новий журналізм, для якого характерне «розширення можливостей самовираження автора, що виступає не тільки коментатором, а й учасником описуваних подій» [63, с. 238], а власне матеріали 1920–1930-х стають відкритішими, залучають усні перекази інших очевидців, елементи соціологічних досліджень, описи місцевості, роздуми автора тощо. Висловлювання дослідниці неодноразово цитували колеги у працях про жанрові особливості літературних репортажів. Наприклад, Наталія Розінкевич, аналізуючи подорожні тексти 1920–1930-х, також зазначає, що «в українській літературі свого апогею досягла нова жанрова форма творчості — художній мандрівний репортаж» [55, с. 94]. Серед його ознак вчена виокремлює: семантичні та формально-змістові аспекти, експеримент із формою, сюжетом, композицією, стилем; застосування вставних історій і парафраз, інтертекстуальний характер, створення стану напруженого інтересу тощо. Водночас у частині досліджень, присвячених аналізу текстів 1920–1930-х, автори все ж таки недостатньо розкривають окреслені проблеми. Отже, потреба вивчення цієї теми в українському літературознавстві залишається актуальною.

Ця стаття є спробою проаналізувати побутування жанру літературного репортажу 1920–1930-х рр. на прикладі матеріалів журналу «Нова Генерація». До уваги взято вживання термінів «репортаж», «літрепортаж», «художній репортаж» і суміжних із ними. Художні тексти жанру розглянуто оглядово, вибрані репортажі можуть слугувати самостійними об'єктами подальших досліджень.

«Нова Генерація» — щомісячник, започаткований у Харкові українським літератором Михайлом Семенком, із жовтня 1927 до грудня 1930 р. було видано 34 випуски. Редакція журналу декларувала свою належність до лівого мистецтва, намагалась балансувати між урядовою підтримкою і мистецькими експериментами, а також поширювала переклади іноземних публікацій і залучала закордонних авторів та редакторів. Тож вміст журналу є плідною основою для цього дослідження.

Бачимо, що літературний репортаж з'являється вже у першому випуску журналу за 1927 рік. «Тип лівого репортажу» — саме так названо текст Дмитра Бузька і Гео Шкурупія «Старим Дніпром останній раз». Знайдемо там й коментар: «Редакція надалі буде культивувати цю форму конструктивно-художньої роботи й викристалізовувати та вдосконалювати її» [10].

Ознайомившись із усіма випусками журналу, зазначимо, що культивування жанру було успішним: усього репортажем названо близько 28 художніх текстів, чотири з них — «літературним репортажем». Найактивнішими дописувачами матеріалів цього жанру були Олександр Мар'ямов, Олексій Полторацький і Олександр Перегуда, кожен з яких опублікував щонайменше п'ять таких текстів. Складнішим викликом, натомість, є теоретичне підґрунтя літературного репортажу. Особливостям жанру чи вимогам до нього присвячено лише одну статтю — «Книгу фактів» А. Сановича, де вкотре наголошено на потребу критичного огляду та подальшого «оформлення» жанру [56]. Інші, часто невеличкі статті, мали лише згадки про репортаж. Натомість вагомими для аналізу ознак жанру стають коментарі та зауваження до текстів, які редакція вміщувала у змісті часопису в 1927–1929 рр. На жаль, з часом висловлювання редакції стають більш стислими, зосереджуючись здебільшого на розкритті теми репортажу. У 1930 році у змісті зазначають лише жанр, а коментарі переносять на сторінки, де розміщено сам матеріал.

Текст Дмитра Бузька і Гео Шкурупія «Старим Дніпром останній раз» створено на основі подорожі авторів до місця будівництва Дніпрельстану — гідроелектростанції у м. Запоріжжі. Цей пункт призначення залишатиметься актуальним і популярним і надалі, зокрема у 1930-му окремими книжками вийшли нариси П. Лісового «Дніпрельстан» [27], М. Філянського «На Дніпрельстан» [61], а також випуск часопису «Шляхи індустріалізації» [9]. Д. Бузько і Г. Шкурупій характеризують Дніпрельстан як «Мекку всіх туристів, що подорожують по Україні» [4, с. 26]. Це зумовлено цікавістю до створення масштабного індустріального об'єкта, а також бажанням востаннє відвідати історичні місцевості, яким судилося піти під воду. Увагу в тексті приділено також соціально-культурним проблемам, висвітлено сутички із московськими інженерами та спеціалістами, що вважали українську «попсованою російською», а також звільнення українців із Дніпрельстану, на заміну яким «випишують людей із Москви» [4, с. 35]. Також констатовано брак культурної роботи, попри її велику перспективність у такому пролетарському регіоні. Тож, незважаючи на чітку мету подорожі, письменники не лише розкривають будівництво індустріального об'єкта, а й зображають ширшу картину тогочасного життя регіону, часто іронізуючи або дискутуючи з цієї нагоди. Структурно текст поділено на дев'ять підрозділів, кожен з яких розкриває певний епізод подо-

рожі, що відображено у назвах: «В осередку Вандеї», «Театральні декорації», «Міркування про кактуси та вербу», «Дим заводів і пляж у степу», «Невже ж їм ніхто не допоможе?», «Де треба черпати бадьорість і віру в життя», «Розвінчана романтика» та «Електричні копальні». Маршрут подорожі розкривається через враження письменників про зустрічні пейзажі, об'єкти та людей, проблеми опозиції минулого та майбутнього, суспільно-економічних умов та розвитку культури в регіоні. Редакція журналу опублікувала декілька листів від читачів зі схвальними згадками про текст, у № 1 від 1928 р.: «“Останній раз старим Дніпром” Шкурупія, Бузька доказують, що можна цікаво писати про українські справи» [25, с. 71]; у № 4 від 1928 р.: «...і особливо сподобалось “Старим Дніпром в останній раз” Бузька й Шкурупія» [26, с. 317]. Зрештою, і сучасна дослідниця, Алла Коваленко, підкреслює новизну та цікавість тексту, зазначаючи, що він «випереджав тенденції радянської журналістики й публіцистики» [24, с. 135]. Вона виокремлює оригінальність художніх рішень, гібридність жанрової форми, ілюстрування соціальної проблематики тощо [24, с. 135]. Отже, перший репортаж на сторінках «Нової Генерації» став відображенням актуальних на момент публікації подій — подорожі до важливого індустріального об'єкта. Водночас чільну роль у статті відіграє історичне минуле регіону, питання культурних осередків, розгортання українізації, і це зумовлює наявність численних ліричних відступів, іронічних зауважень і монтажних прийомів.

Вирізнити жанрові ознаки літературного репортажу допомагає також коментар редакції про матеріал «Люди і гасла» **Олександра Мар'ямова**: «Це не є звичайні “подорожні враження” — етнографічні, пейзажні й т. інш.» [11]. Ймовірно під «подорожніми враженнями» мали на увазі подорожні нариси, більш традиційний для теми жанр. Однак редакція не зазначає, що власне вирізняє цей текст від нарису, обмежуючись твердженням, що «досконалу концепцію такого роду репортажу треба ще знайти», і прикладом двох інших авторів, на яких можна орієнтуватись, — Лариси Райснер і М. Кушнір [11]. О. Мар'ямов розповідає про свою подорож Грузією, до повітового центру Земо-Сванетії — Местії. Сванетія — це один із важкодоступних гірських регіонів, який завдяки цьому зберіг свою самобутню культуру. Не бажаючи підкорятись, сванети зокрема брали участь у серпневому повстанні проти більшовиків 1924 р. Регіон зображений як колоритне, повне історій, проте віддалене та забуте місце,

куди навіть газети приходять із запізненням у два тижні, та куди лише радянська влада принесла цивілізацію: «Машинка ця прибула сюди вчора, так само як на весні цього ж року — перші два плуги й перша молотарка» [34, с. 20]. Так триває аж до більш «культурного» Джварі, де вже може пройти й диліжанс, що запряжений чотирма кіньми [34, с. 25]. Однак, можемо зауважити, що для автора подорож Грузією також стає декорацією для роздумів про тогочасні культурні процеси. Це простежуємо у назві та підзаголовку тексту — «З літературних розмов на сванській стежці». Зокрема у єдиному на всю Сванетію клубі розгортається бесіда з одним із засновників та лідерів ЛЕФ, Сергієм Третяковим, про українську літературну дискусію. Згадують літературні діячі й курйози, пов'язані із відвідуванням України їхнім сучасником Володимиром Маяковським, та не обділяють увагою і грузинських колег. Доповнює літературний дискурс також тема кіновиробництва, зокрема згадка про підготовку фільму «Сліпа» за сценарієм Третякова. На жаль, він не вийде як окрема картина, однак, разом з ігровими сценами іншого проєкту, увійде до документального фільму «Сіль Сванетії» (Держкінпром Грузії, 1930). Стрічка пропонує досить цікаві монтажні рішення і мізансцени й показує регіон як відірване від світу поселення, сурове та стражденне, однак із надією на майбутнє, адже радянська влада розпочала прокладати тут дорогу. Згадав Мар'ямов і представників образотворчого мистецтва, наприклад у зв'язку з проблемою самореалізації та працевлаштування молодих художників у Батумі.

Треба зазначити, що Сергій Третяков після подорожі до Сванетії також опублікував власний текст — подорожній нарис «Страна Шван» [60]. У ньому регіон знову постає небезпечним і недоступним, однак, на відміну від тексту Мар'ямова, основну увагу зосереджено на фіксуванні географічних особливостей і подорожніх вражень. Докладного зображення згаданої у Мар'ямова зустрічі немає, тому не можемо підтвердити її достовірність, однак у тексті все ж є невелика згадка про українського журналіста [60, с. 13]. Можливо, йшлося саме про Мар'ямова. Порівняння цих двох текстів також допомагає нам потрактувати згаданий коментар редакції про «подорожні враження», припустивши, що нарис Третякова «Страна Шван» підпадає під такий опис. Натомість «Люди і гасла» визначено як репортаж через зосередженість на зображенні тогочасних культурних проблем замість детального опису подорожі регіоном. Тож ще один репортаж на сторінках журналу «Нова Ге-

нерація» представлений текстом про подорож. У коментарі редакція знову підкреслила новаторство тексту, а також проблему недостатньої теоретичної обґрунтованості жанру. Характерними ознаками цього твору є застосування прийомів монтажу, яскрава присутність автора у тексті, наявність численних ліричних роздумів і відображення актуальних тогочасних культурних проблем.

Протиставлення і зв'язки між репортажем та подорожніми текстами зауважує і автор під ініціалами О. В. (імовірно Олекса Влизько) у рубриці «Блокнот» [3]. Він утверджує репортаж як важливий жанр сучасності, підкреслюючи, що за нього взялись не лише публіцисти, а й письменники й літератори. Початок жанру автор веде зокрема від «подорожніх начерків», що, на його думку, потребує особливої культури, позаяк «жанр досить важкий, але вдячний» [3, с. 304]. Розглядаючи його на прикладі текстів про подорожі тогочасною Білорусією — Тереня Масенка «Подорож до Менську» та Михайла Биковця «По червоній Білорусі» (опубліковані на сторінках журналу «Плуг» № 1 і 2 за 1928 р.), О. В., однак, критикує їх за «лірику, патетику, отсебятину й кволу пейзажність» [3, с. 304].

Власне, співвідношення фактажу та художньої складової є одною із найбільш дискусійних ознак жанру і до сьогодні. Порівнюючи тексти Мар'ямова і Третьякова, неможливо не згадати полеміку на сторінках «Нової Генерації» і «Нового Лефу». Представники обох угруповань наголошують на потребі фіксування точної дійсності та виведення газетних і журнальних жанрів на перші щаблі. У своїй статті «Кати фактів» Л. Френкель зазначає, що репортаж — «велике мистецтво соціалістичного будівництва», або ж «найвище мистецтво доби будівництва соціалізму» [62, с. 49]. Визначальною особливістю жанру, відповідно, є його фактажність, що протиставляється надуманості та вигадкам, притаманним текстам минулого. Л. Френкель нарікає, що репортери, проминаючи факти, нехтуючи ними або нагромаджуючи образи чи елегійні описи, в такий спосіб убивають їх, створюючи у підсумку «все, що завгодно, крім репортажу». Натомість автор намагається загітувати створювати репортажі з дотриманням фактажності жанру [62]. Схожу думку висловлює П. Незнамов у статті «На фронті факта» [42]. Він стверджує необхідність культивування речей фактичного наповнення, зокрема важливість «газетно-конкретної роботи», водночас закликає до відкидання класиків, адже вони зловживали створенням «красивого опірення», що унеможливило ви-

вчення реального життя з літератури. Приклад такого підходу він бере у колег із «Нового Лефу», зокрема апелюючи до їхньої продуктивності у жанрі нарису. Тож, як зазначав О. Ільницький, експериментуючи із традиційною сюжетною оповіддю на основі факту, футуристи наче зближували мистецтво з життям, водночас справжньою причиною перетворення такого синтезу на один з їхніх ключових принципів було те, що він був водночас «деструктивним» і «конструктивним», тобто розхитував старі жанри й мистецтва задля створення нових [22, с. 259–260].

Однак сам «Леф», убачаючи у «Новій Генерації» своїх прямих послідовників, їх критикує. Зокрема у часописі «Новий Леф» виходить стаття Володимира Треніна «Тревожний сигнал друзям», де автор застерігає українських літераторів від використання романних форм та еклетицизму, щоб з'ясувати, чи не є вони «звичайним інтернаціональним інформаційним органом лівих течій» [59, с. 36]. На ці звинувачення відповідає Г. Шкурупій у статті «Сигнал на сполох друзям — фальшива тривога» [66]. Щонайперше, «Нова Генерація» не є і не може бути «філією Нового Лефу», а Тренін, на жаль, навіть не ознайомився належно з діяльністю українських футуристів: ідеться не лише про потрактування ідей та творчості, Тренін, наприклад, ім'я Фавста Лопатинського вважає вигаданим. Своєю чергою, Г. Шкурупій формулює низку власних зауваг для самих лефівців. Він діагностує у них «ліво-інтелігентську» або ж «псевдо-конструктивістичну» хворобу. Зокрема Г. Шкурупій критикує вимоги «Лефу» до молодого романіста бути «одночасно агрономом, статистом, географом і трактористом» [66, с. 329]. На думку літератора, такий підхід є хибним, адже навіть геніальний письменник не може поєднувати стільки спеціальностей, тому вимагати варто, перш за все, загальної грамотності: «Коли романіст змальовує трактор, так треба, щоб це був трактор, а не швейна машинка» [66, с. 329]. Так, письменник повинен детально вивчити матеріал, однак не зобов'язаний ставати майстром у цій справі. Продовжуючи, Г. Шкурупій зазначає, що принцип лефівців «фіксувати факти» є правильним, однак не розкритим і невивченим. Він розширює цей підхід, уточнюючи, що «ліва проза мусить не тільки фіксувати, а й відповідно організувати факти» [66, с. 330]. Важливо, що це питання розкривається зокрема на прикладі репортажу. Автор стверджує, що, попри визначення лефівцями репортажу як зразка лівої прози, і він може бути досить консервативним. Саме організація фактів визначає цінність тексту. Навіть найсенсаційні-

шу новину можуть оминати чи забути відразу після прочитання, але майстерно впорядкований факт здатний набути світового значення і бути цікавим надовго, як-от тексти Егона Кіша [66]. Отже, підхід до літератури не повинен завершуватись на «чистоті фактів», й у репортажі варто простежувати письменницьку майстерність.

Хронологічно наступним опублікованим репортажем був текст **Олександра Мар'ямова «Амур з пропелером»** [30]. Твір складається із семи невеликих розділів, відповідно пронумерованих. Кожен із розділів є своєрідною замальовкою щодо певного питання або предмета. Одразу й незрозуміло, що є об'єктом репортажу. Винесений у назву «Амур з пропелером» — це списаний аероплан, що став вітродувом для знімання на Держкінопромі Грузії, неподалік Батума. Однак згадки про нього тісно переплетені з роздумами письменника про літературну творчість, зокрема роль у ній газети, яка для письменника «як морфій», однак зараз «годує літературу» [30, с. 8]. Згадує автор пригнічення студентів-конструктивістів, яких змушує до натуралізму «професорська інквізиція» [30, с. 13], та невеличку пригоду з товаришем, коли їх висадили з потяга за спробу проїхати без квитка. Завершує твір опис харківської архітектурної виставки. Тож «Амур з пропелером» є своєрідним продовженням попереднього репортажу — «Люди і гасла», й ймовірно написаний після повернення з Грузії, адже зображуване розгортається у Батумі та Харкові. Крізь призму образу аероплана автор продовжує свої роздуми про літературний і культурний процеси того часу. Анна Біла, характеризуючи текст, також зауважила «роздуми про сучасний літературний побут» [2, с. 191] та відображення «потреби нового покоління осмислювати швидкі зміни в різних ділянках виробництва», зокрема в галузі авіабудування. Роздуми автора про письменницьку роботу також суголосні статті Леоніда Скрипника «Газета», опублікованій у «Новій Генерації» дещо пізніше, у лютому 1929 р. Він порівнює газетну справу з робітничою, а інженерію — з літературною та редакторською роботою. Приділяє він увагу й розвитку репортажної справи. На його думку, висока тиражованість репортажу сприяє «поширенню культури мови», тому потрібно дбати про постійне вдосконалення подібних текстів. Жанр знову означено як «лівий», адже саме лівим письменникам автор пропонує взяти його на озброєння, утверджуючи потребу збереження «фотографічного способу викладу фактів» [57, с. 56].

Наступний репортаж **Олександра Мар'ямова — «Лист з Персії»** [33]. Написаний у епісто-

лярному стилі, він розгортається навколо капітанової люльки, яку взяв у подорож автор. У листі письменник розкриває деталі своєї подорожі, повсякчас звертаючись до «Капітана», принагідно нагадуючи, що ж відбувається з його люлькою. Незважаючи на морські шляхи, капітаном автор називає не моряка, а Михайля Семенка, який і подарував люльку, щоб її обкурили у подорожах.

Першим текстом, який редакція схарактеризує власне як «літрепортаж», стала **«Пересторога» Олексія Полторацького** [48]. Тут окреслено й ознаки цього жанру: «установка на змонтований факт, незвичка образів, міцні способи емоційного впливу та закінчення агітаційного порядку, що логічно випливає з поданих фактів» [12, с. 280]. Редакція також наголошує майстерність Полторацького, який «досі був тільки теоретиком та публіцистом» [12, с. 280]. Окремо згадано використання кількох слів з оповідання Гео Шкурупія і кілька мотивів з вірша В. Ковалевського «Іприт», які згодом також опублікують у часописі. Анна Біла, коментуючи вміщення таких цитат, проводить паралелі з описаними літературними тенденціями у статті С. Войніловича «Теорія екструкції» (опублікована у випуску 8 у 1929 р.) [2, с. 192]. Дослідниця підкреслює, що літературний факт у 1920-х рр. для панфутуристів співмірний (хоч і не рівноцінний) життєвому факту, через що події або мовленнєві структури, подані в репортажах, можуть згадуватися в іншому тексті як автоцитати [2, с. 192]. В основі сюжету репортажу — знімання на київських вулицях історичного фільму, присвяченого подіям 1919 року, однак через фрагментарність зображення спершу для нас створюється ілюзія безпосередніх бойових дій. Минуле перегується із сучасним спокійним життям, у такий спосіб акцентуючи на важливій пересторозі від автора: «пам'ятати про війну» [48, с. 292]. Згодом цей текст, разом із декількома згаданими нижче репортажами, увійде до збірки «Людина з “монбляном”» (1930).

Літрепортажем названо й **«Антрацит» Олександра Мар'ямова** (1928). Редакція зауважує, що текст допомагає краще відчувати «домінанти доби», на противагу попереднім літературним спробам, де жива людина виходила «якимось гомункулюсом» [13, с. 362]. Тут зображено антрацитову промисловість на Донбасі, й, відповідно, індустріалізацію регіону та пов'язані з нею зміни. Тож автор іронічно зазначає, що доведеться довго звикати до «індустріальних Ровеньків і Криндачівки», та зрештою і вони розчиняться, й існуватиме лише місто Червоний

Промінь. Слід зауважити, що літератор помічає й усі труднощі та недоліки процесу, зокрема брак доріг і сучасних автомобілів, різницю у стані залізничних вагонів: «На Шепетівку поїзд іде чепурний і чистенький, а тут бруднуватий колір вагонів і відсутність плацкарт» [31, с. 366]. Як нам відомо, держава не могла забезпечити належний рівень розвитку технологій, тому залучали й іноземну допомогу, зокрема від США. Тож ми читаємо про шахту «Американку», спогади про «джаз-банд адміністрації», стару та новітню Каліфорнію (у США та Україні відповідно) тощо. Серед цікавих прийомів також варто згадати появу персонажа — Містера Кетерпіла, «галасливого та непосидючого створіння», який насправді є трактором. Автор заграє з читачем і стверджує, що написання його імені без лапок є просто «великою помилкою» [31, с. 370]. Варто згадати, що згодом текст увійде до збірки репортажів О. Мар'ямова «Шляхи під сонцем (10 000 кілометрів)» у межах циклу «Індустріальні пагорбки», де з ним сусідує репортаж з такою самою промовистою назвою — «Скло» (про Костянтинівський скляний завод).

До «Шляхів під сонцем» (цикл «На озівських берегах») увійдуть ще два репортажі автора, спершу опубліковані на сторінках «Нової Генерації». Перший, «**Меріемпул-порт**» [35], редакція характеризує як такий, що має споріднене оформлення переходового ступеня між оповіданням, побудованим на фактичному матеріалі, та безпосереднім репортажем, і як такий, що заслугує на велику увагу тих, хто стежить за розвитком нових літературних жанрів [14, с. 4]. Репортаж присвячено побуту закордонних матросів, що приїзять до радянських портів. Текст насичений діалогами й численними іменами персонажів, що розкриваються найперше через помічену автором вимову Маріуполя як Меріемпул (співзвучно з Ліверпулем). Наступний текст — «**Час червоної риби**» [36] (у збірці має назву «Час білоробиці») — продовжує почату розповідь про Маріуполь. Зберігши увагу до діалогів, цього разу автор більше зосереджується на описі рибальства і морських просторів регіону. Редакція текст схарактеризувала як експеримент і спробу «дальшої розробки й використання репортерського блокноту» [16, с. 4]. Визначальною особливістю тут вказано синтез типів і ситуації. Повторно також наголошено у дужках належність тексту саме до репортажу, а не оповідання [16, с. 4]. Варто зазначити, що вміщення цих репортажів у окреме видання також може свідчити про їхній перехід із жанру суто журналістського до художнього. Зокрема, А. Санович

зазначає, що «репортаж, зокрема “репортаж мандрівників” увиходить до літератури, до великої літератури» [56, с. 57]. Він також підкреслює те, що теоретичний розгляд цього процесу ще не розроблено, однак на відміну від фейлетону, для якого втілення в книжці — це завершення канонізації, для нарисів і репортажів — це лише початок. Це зумовлено насамперед актуальністю жанру для тогочасного літературного процесу, його прозаїчним, діловим ставленням до речей, чіткістю ідеологічних завдань, матеріаломісткістю його конструкції.

Окрім творів О. Мар'ямова і О. Полторацького, прикладом тексту, що буде опублікований як репортаж на сторінках «Нової Генерації» і як складова окремої книжки, є «**Небезпечна дорога**» **Леоніда Недолі**. Варто зазначити, що у передмові до «Жовтих братів» [40], частиною яких є репортаж, Михайло Новицький характеризує книжку як збірник нарисів. Наголошуючи, що робота базована на власному досвіді автора, без компіляції прочитаного, переказів довідників чи статистичних образів, критик відносить до плюсів тексту безпосередність вражень, розмаїту образність та барвистість [40]. Серед сучасних дослідників також немає одностайної думки щодо жанрової належності тексту, наприклад Микола Васьків [5] залучає твір до мандрівних нарисів, натомість Ольга Бикова [1] — до збірок літературних репортажів.

Наступний текст **Олексія Полторацького «Через голови критиків»** (1929) також названо саме літературним репортажем. Він присвячений відрядженню автора до Вінниці разом із колегами Д. Бузьком, Г. Шкурупиєм і Д. Сотником. За коментарем редакції, читачеві пропонують текст, який «на підставі фактів, спростовує ті вигадки ніби то “наша продукція незрозуміла масам” і т. інше» [15]. Автор підтверджує це, наводячи відгук від Вінницького обласного комітету ЛКСМУ, де зазначено, що лекція і виступи діячів були «всім зрозумілі й приступні для молоді» [52, с. 21]. Однак якщо думка молоді була схвальною, то освітян, робітників та міщанства — скептичною, їх більше хвилювало питання лекторських краваток і функціональності цього аксесуару загалом (серед освітян було щонайменше 20 таких запитів). Усі зображувані дискусії між лекційною групою та аудиторією є досить іронічними. Наприклад, Полторацький зазначить, що «ці рядки дійшли до слухачів краще, ніж доходить самогонна юшка сосюриної лірики» [52, с. 19], водночас хтось напише, що футуристичний шлях до футуризму — це щось наляпане на холсті хвостом, змоченим у фарбі,

або ж звинуватить у використанні незрозумілих іноземних слів «жанр репортажа» замість «газетний спосіб» та «генерації» замість «покоління» [52, с. 18]. Не обійшлося, звісно, й без згадок Шевченка, різниці між лівим фронтом і ВУСПП та порівняння роботи літератора з інженером.

Дещо відрізняється від попередніх текстів автора **«Репортаж з мораллю та не без соли»** (1929), присвячений розвитку солевидобувної промисловості. Заявлений редакцією як «робота на фактах», текст детально зображує життєдіяльність солекопальні «Лібкнехт» в Артемівському (Бахмутському) районі. Однак іронічний підхід до матеріалу зберігається й тут, тож зосередженість на солевиробництві якнайкраще відображено у протиставленні назви твору та фінальних рядків: «Репортаж цей може, й не має певної морали, зате в ньому дуже багато соли: 700 тонн щодня. А в разі потреби — і більше» [50, с. 14]. Цими рядками О. Полторацький також полемізує з повістю Тараса Шевченка «Прогулка с удовольствием и не без морали» (1855–1858), в якій письменник, зображаючи подорож Черкащиною, зосереджується на моральному вихованні особистості.

Продовження подорожі О. Полторацького сходом УРСР відображено в наступному тексті — **«Донбас на півдорозі»** (1929) [53]. Його визначною особливістю є «спроба комбінованого літературного і фото-репортажу» [18], тож на сторінках журналу вперше декларується звичний для нас формат тексту із фотографіями, які є не ілюстраціями, а невід'ємною частиною репортажу. Останнім опублікованим на сторінках «Нової Генерації» репортажем автора стане **«Сім годин у повітрі»** (1929) [51], присвячений розвитку пасажирської авіації. Автор розповідає про свої стосунки з небом, про перші враження й асоціації від аеродрому та польоту на аероплані до Грузії та зізнається, що раніше заздрив пілотам. Саме ці тексти також буде опубліковано разом із «Пересторогою» у «Людині з “монблянном”».

Жанрові пошуки та експерименти О. Полторацького відображено й у статті «Про фактичну літературу» [49]. Автор запевняє, що сучасний репортаж не потрібно канонізувати, через те, що в сьогоденні він поширився на фактах, але надалі може ускладнитися та набути нових, експериментальних форм (звісно, у межах пролетарської літератури). Літератор стверджує, що саме в репортажі легше відчуту «ідейну фальш» або нематеріальність підходу автора; що «літрепортаж примушує автора надзвичайно дисципліновано ставитися до дійсності, кваліфікуватися в тому,

що він описує» [49, с. 35], та й зрештою просто є необхідним для нової літератури великих жанрів. Він вводить також і власний термін — «фактаж», яким, однак, не буде названо жоден його твір на сторінках журналу, але так тексти будуть схарактеризовані у вже згаданій збірці «Людина з “монблянном”». Водночас на сторінках «Нової Генерації» «фактажем» названо текст **Віталія Чигириня «Документи про одну людину»**, у якому переказано та зацитовано п'ять документів про Онопрія Симоменка — робітника заводу, який вступає до партії, маючи за спиною неоднозначний досвід із п'янством, прогулами та іншими «пригодами» [64]. Тож, можливо, редакційне визначення «фактаж» зумовлено тим, що В. Чигирин спирався у репортажі не лише на власний досвід, а й на документальні свідчення. Водночас для Олексія Полторацького «фактаж», «репортаж» і «літрепортаж» є поняттями взаємозамінними, однак у будь-якому випадку визначальним фактором залишається достовірність матеріалу. Форма та варіативність прийомів, відповідно, покликані урізноманітнити та розвивати жанр за необхідної правдивості зображуваної історії.

Цікавим варіантом репортажу є також «полемічний» репортаж **Ю. Музиченка «Підручник пересмикування»** (1930) [37]. У тексті розкривається полеміка між «Новою Генерацією» та їхніми колегами: Іваном Сенченком, Миколою Хвильовим і Костем Буревієм (Варварою Жуковою). Автор стверджує, що вони розпочали справжній хрестовий похід проти «Нової Генерації». Ю. Музиченко аналізує висловлювання та статті колег, не лише коментуючи їх з фахового погляду, а й згадуючи особисті відносини, характер діячів тощо. Усе це відбувається у дуже іронічній та експресивній манері, із діалогом з читачем, риторичними звертаннями та вигуками. Структурно текст поділено на розділи: «Хрестовий похід проти “Нової Генерації”», «Усердіє не по розуму», «Марксівська брама», «Гнів радянської панночки», «Тактилізм і панфутуризм», «Дружнє попередження», «Любовна драма», «Чи може письменник бути звичайнісіньким брехуном (запитання)» та «Чи може письменник бути звичайнісіньким брехуном (відповідь)», у межах якого виділено «підсумок» тексту. Варто зазначити, що попри підзаголовок «полемічний репортаж», автор пише «на початку статті ми згадували» [37, с. 13]. Так, текст справді становить критичну статтю, однак стилістичний вихід за традиційні рамки жанру ймовірно не дає змоги назвати його саме так, тож літрепортаж простежуємо за вже згаданими

ознаками — поєднання фактичного матеріалу, монтажних прийомів та емоційного впливу.

З-поміж усіх репортажів також вирізняється **текст Івана Маловічка «Одеса — Харків»** (1929) [29], адже є експериментальним віршованим репортажем. Редакція зазначає, що попри принципово більшу придатність прозової форми для фактажних текстів, цю роботу вміщено як приклад «диференціації віршових жанрів (агітка, поєднана з монтажем фактів)» і як зразок для подальших «експериментів над організацією жанру репортажу» [16, с. 4]. Подорож автора потягом за вказаним у назві маршрутом втілено короткими фрагментами, обірваними реченнями та численними вигуками і запитаннями, зокрема звичними для нас і до сьогодні: «Кондуктор! В Полтаві збудите!» чи «Де речі?» [29, с. 36].

Серед опублікованих у 1929 р. публікацій варто згадати: **«Плянним кроком»** [39] — репортаж молодого письменника, чиє завдання було зобразити робітників Одеського порту «непідфарбованими» [20], **«Будівництво на Алтаї» Льва Лоповока** [28] — «репортаж-допис» давнього співробітника-архітектора про власну працю на виробництві цинку [19], **«Фактуру» Данила Степанова** [58] — «репортаж з блокноту комсомольця» [19] і **«Червоний прапор» Юрка Ренна** [54] — репортаж про сільсько-господарську комуни.

«Плянним кроком» і «Фактура» поділені на розділи. Назви розділів «Плянним кроком» є тематичними: «Трішки історії й міркувань», «Ранок», «Сівба добірного зерна», «Шпора». Розділи «Фактури» — це дати, коли відбуваються події, серед яких запис про роботу шахти, історія про жінку, яка жалілась на письменницю Забіглу та її «Реві» (ідеться про «Сонячні релі» Н. Забілої) тощо. «Будівництво на Алтаї» є стислою доповіддю про стан справ на виробництві, із невеликими коментарями автора. «Червоний прапор», натомість — дуже емоційний та сповнений діалогами і численними художніми прийомами. Ю. Ренн неначе взяв за мету використати якомога більше тропів, деякі з яких досить незвичні й навіть суперечливі, як-от «шелестіння сталевих коней», вечір, який «падав як з дерева яблуко соковите, як самостійна доросла людина від матері» [54, с. 20].

У 1930 році в «Новій Генерації» опубліковано такі репортажі: **«Країна завирюх» Б. Громова** [8], що зображає подорож на криголами до Землі Франца-Йосифа (архіпелагу в Північному Льодовитому океані), визначений редакцією як стилістичного примітивний, недороблений і з великою кількістю художнього шаблону,

однак цікавий, адже написаний учасником експедиції [8, с. 15]; **«Городина за Європою»** [38], де **Микола Надточій** зображає розбудову створеного торік радгоспу «Наймитська перемога» на Одещині; **«Хліб» Миколи Булатовича** [5], присвячений хлібозаготівлі та замаху селянина села Соколове на членів хлібозаготівельної комісії. Маємо у 1930 р. й дискусійний та експериментальний приклад репортажу — **«Аеро й верблюди» О. Влизька** [7], який складається з двох розділів із довгими неординарними назвами. Спершу «Розділ третій, що починається з прочанських сентенцій шейха сааді ходить на правий опортунізм і не довівши свого зв'язку з попередніми та наступними розділами загибає під лежачим попиком Олександра Довженка», де відрефлексовано дотичність висловлювань перського середньовічного письменника Сааді до сьогодення, зокрема щодо образу попа у «Землі» Олександра Довженка. «Розділ четвертий, що поєднує в злагоді українські край-образи, грапа Альошу Толстого, Остапа Вишню, божевільну й смердючий рокамболь» містить в'їдливу критику щодо збереження стереотипного (імперського) підходу до зображення російськими письменниками української культури (галушки, «Тарас з Полтавщини», типові «хохлы» та «хохлушки» тощо).

Також у цей період опубліковано п'ять репортажів **Олександра Перегуди**. Серед них редакція прокоментує лише текст **«Закони прерії»**, який «цікавий темою», але недостатньо використовує факти та містить «чимало від художніх жанрів» [44, с. 9]. Прерією тут названо степ Одещини, де панує «ранчо (радгосп) ім. Шевченка», якому і присвячено цей репортаж. Подорож на південь зображено й у наступному тексті — **«Каховка»** [45], де автор ділиться враженнями від поїздки до міста, намагаючись вписати його у регіональний контекст, зокрема порівнюючи із обласним центром, Херсоном. Про сільське господарство пише автор і у творі **«Сім чарівників ворожать»** [46], однак основну увагу тут приділено загальному аналізу розвитку галузі, а разом з нею і науки, культури та суспільства. Супутньою проблемною галуззю також виявляється конярство. У репортажі **«Ардени та брабансони»** [43], описуючи смерть породистого жеребця від рук червоноармійця, О. Перегуда роздумує над майбутнім промислу. Попри споріднення людей із цими тваринами, особливо у зображуваному регіоні, минулі звичаї, робітничі процеси й розваги приречені на поступове витіснення та заміну машинами. Зрештою, у тексті **«Через яруги автотом»** [47] О. Перегуда описує власну

кінематографічну діяльність, розповідаючи про свої плани у цій сфері та деякі секрети виробництва. Однак провідною темою стає його захоплення українськими просторами та заклик іншим сісти в авто й відправитись у подорож.

Отже, проведене дослідження вкотре підтверджує факт побутування художнього репортажу в українській літературі вже у 1920–1930-х рр. Базуючись на реальних історіях, фактах і досвіді самого автора, літературний репортаж водночас є експериментальною формою роботи для письменників тієї доби і протиставляється схожим прозовим жанрам, як-от оповіданню і нарису. Визначальними ознаками можемо вважати закладений у репортажі досвід автора, а отже і його постійне втручання у текст, наявність великої кількості роздумів і міркувань, вставних історій та інших текстів (часом і не співвідносних із безпосередньою темою репортажу). Також часто вирізняється яскраве емоційне забарвлення, звернення до читача, іноді гра з ним чи його агітація, фрагментарність та монтажні прийоми. Найчастіше тексти присвячено подорожам чи відрядженням авторів, тож суміжним або первинним жанром репортажу називають саме подорожні нариси. Водночас через неусталеність ознак чи вимог жанру деякі із зазначених текстів визначають то як нариси, то як репортажі, що зрештою підкреслює їхній синкретичний характер. Були й експерименти на межі інших жанрів, наприклад віршований ре-

портаж, поєднання літературного та фоторепортажу, репортаж-допис тощо. Окрім побутування як журнальної форми, збірки репортажів видавали як самостійні художні книжки, що також демонструє надання цьому жанру статусу «літературного». Серед представлених на сторінках «Нової Генерації» репортажів помітна концентрація на декількох ключових питаннях тогочасності: культурний процес, його виклики та полеміка з представниками інших угруповань; індустріалізація, промисловість і технічний процес, пов'язані з ними труднощі та проблеми, здобутки та перспективи; а також загальна цікавість до соціальних процесів сучасності. Основним джерелом критичної думки про опубліковані тексти ставали зауваження редакції, детальність яких, на жаль, із часом зменшувалась. Варто зазначити, що репортаж також був предметом полеміки про розвиток літератури факту та необхідність відходу від минулих і еkleктичних форм. Власне проблема фактажності й вигадки могла бути одною з основних, які ставали на заваді чіткої характеристики жанру. Складним залишається й визначення твору як «репортажу» чи «літературного репортажу», однак, зважаючи на синкретичність жанру та літературознавче зацікавлення розглянутими текстами, пропонуємо вживати до них обидва терміни як синоніми. Кожен із аналізованих репортажів, як й усі вибрані тексти разом, є плідним матеріалом для подальших тематичних досліджень.

Список літератури

1. Бикова О. Образ Ірану в збірці репортажів Олександра Мар'ямова «Іран без чадур». *Muslim East in Slavic Literatures and Cultures*. Białystok, 2019. С. 225–237.
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Київ : Смолоскип, 2006. 464 с.
3. Блокнот «Нової Генерації». *Нова Генерація*. 1928. № 4. С. 301–306.
4. Бузько Д., Шкурупій Г. Старим Дніпром в останній раз. *Нова Генерація*. 1927. № 1. С. 21–36.
5. Булатович М. Хліб. *Нова Генерація*. 1930. № 11–12. С. 6–13.
6. Васьків М. С. Алтай в українському мандрівному нарисі 1930-х років. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2016. Вип. 3, Березень. С. 89–94.
7. Влизько О. Аеро й верблюди. *Нова Генерація*. 1930. № 10. С. 23–27.
8. Громов Б. Країна завирюх. *Нова Генерація*. 1930. № 1. С. 15–18.
9. Дніпрельстан. *Шляхи індустріалізації*. 1930. № 33–34 (спеціальний). 112 с.
10. Зміст № 1 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1927. № 1. С. 2.
11. Зміст № 2 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1927. № 2. С. 4.
12. Зміст № 11 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1928. № 11. С. 280–281.
13. Зміст № 12 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1928. № 12. С. 362–363.
14. Зміст № 1 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1929. № 1. С. 4–5.
15. Зміст № 2 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1929. № 2. С. 4–5.
16. Зміст № 4 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1929. № 4. С. 4–5.
17. Зміст № 5 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1929. № 5. С. 2–3.
18. Зміст № 6 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1929. № 6. С. 2.
19. Зміст № 10 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1929. № 10. С. 2.
20. Зміст № 11 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1929. № 11. С. 2.
21. Зміст № 12 та зауваження редакції. *Нова Генерація*. 1929. № 12. С. 2.
22. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / пер. з англ. Р. Тхорук. Львів : Літопис, 2003. 456 с.
23. Йогансен М. Г. Подорожі філософа під кепом / упоряд. Ярина Цимбал. Київ : Темпора, 2016. 447 с.
24. Коваленко А. Ф. Авангардні експерименти в українській нарисистичі 1930-х рр. (на прикладі подорожного нарису Д. Бузька та Гео Шкурупія «Старим Дніпром в останній раз»). *Проблеми сучасного літературознавства*. 2019. № 28. С. 126–138.
25. Листування з редакцією. *Нова Генерація*. 1928. № 1. С. 70–71.

26. Листування з редакцією. *Нова Генерація*. 1928. № 4. С. 70–71.
27. Лісовий П. Дніпрельстан. Харків : Держ. вид-во України, 1930. 82 с.
28. Лоповок Л. Будівництво на Алтаї. *Нова Генерація*. 1929. № 10. С. 6–7.
29. Маловічко І. Одеса — Харків. *Нова Генерація*. 1929. № 4. С. 34–37.
30. Мар'ямов О. М. Амур з пропелером. *Нова Генерація*. 1928. № 1. С. 8–15.
31. Мар'ямов О. М. Антрацит. *Нова Генерація*. 1928. № 12. С. 366–372.
32. Мар'ямов О. М. Береги дванадцяти вод / упоряд. Я. Цимбал. Київ : Темпора, 2017. 551 с.
33. Мар'ямов О. М. Лист з Персії. *Нова Генерація*. 1928. № 10. С. 212–216.
34. Мар'ямов О. М. Люди і гасла. *Нова Генерація*. 1927. № 2. С. 19–25.
35. Мар'ямов О. М. Меріемпул-порт. *Нова Генерація*. 1929. № 1. С. 14–20.
36. Мар'ямов О. М. Час красної риби. *Нова Генерація*. 1929. № 4. С. 9–13.
37. Музиченко Ю. Підручник пересмикування. *Нова Генерація*. 1930. № 11–12. С. 6–13.
38. Надточій М. Городина за Європою. *Нова Генерація*. 1930. № 4. С. 11–16.
39. Надточій М. Пляновим кроком. *Нова Генерація*. 1929. № 11. С. 15–21.
40. Недоля Л. Жовті брати. Кризь Хіну / передм. М. Новицького. Харків : Український робітник, 1929. 191 с.
41. Недоля Л. Небезпечна дорога. *Нова Генерація*. 1929. № 4. С. 17–33.
42. Незнамов П. На фронті факта. *Нова Генерація*. 1928. № 10. С. 254–257.
43. Перегуда О. Ардени та брабансоні. *Нова Генерація*. 1930. № 6–7. С. 45–49.
44. Перегуда О. Закони прерії. *Нова Генерація*. 1930. № 1. С. 9–14.
45. Перегуда О. Каховка. *Нова Генерація*. 1930. № 3. С. 8–10.
46. Перегуда О. Сім чарівників ворожать. *Нова Генерація*. 1930. № 5. С. 17–21.
47. Перегуда О. Через яруги автом. *Нова Генерація*. 1930. № 6–7. С. 49–51.
48. Полторацький О. Пересторога. *Нова Генерація*. 1928. № 11. С. 286–292.
49. Полторацький О. Про фактичну літературу. *Нова Генерація*. 1930. № 8–9. С. 32–36.
50. Полторацький О. Репортаж з мораллю та не без соли. *Нова Генерація*. 1929. № 5. С. 9–14.
51. Полторацький О. Сім годин у повітрі. *Нова Генерація*. 1929. № 10. С. 8–17.
52. Полторацький О. Через голови критиків. *Нова Генерація*. 1929. № 2. С. 9–21.
53. Полторацький О., Сотник Д., Донбас на півдорозі. *Нова Генерація*. 1929. № 6. С. 7–21.
54. Ренн Ю. Червоний прапор. *Нова Генерація*. 1929. № 12. С. 18–21.
55. Розінкевич Н. В. Українська мандрівна проза початку ХХІ століття: тематика, проблематика, поетика : дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.01. Київ, 2019. 252 с.
56. Санович А. Книга фактів. *Нова Генерація*. 1929. № 3. С. 56–62.
57. Скрипник Л. Газета. *Нова Генерація*. 1929. № 2. С. 53–61.
58. Степанів Д. Фактура. *Нова Генерація*. 1929. № 10. С. 22–25.
59. Тренін В. Тревожний сигнал друзям. *Новий ЛЕФ*. 1928. № 8. С. 30–36.
60. Третьяков С. Страна Шван. *Новий ЛЕФ*. 1927. № 11–12. С. 12–25.
61. Філянський М. На Дніпрельстан. Харків : Держ. вид-во України, 1930. 55 с.
62. Френкель Л. Каті фактів. *Нова Генерація*. 1928. № 1. С. 48–49.
63. Цимбал Я. Подорож у літературі українського авангарду. *Сучасні літературознавчі студії* : зб. наук. праць. Вип. 6: Подорож як літературознавча та культурологічна проблема. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2009. С. 231–239.
64. Чигирин В. Документи про одну людину. *Нова Генерація*. 1930. № 1. С. 14–15.
65. Шеремет О. С. Літературно-теоретичні традиції польського репортажу. *Від бароко до постмодернізму*. 2013. Вип. 17 (1). С. 64–69.
66. Шкурупій Г. Сигнал на сполох друзям — фальшива тривога. *Нова Генерація*. 1928. № 11. С. 327–334.
67. Шляхи під сонцем: репортаж 20-х років / упоряд. Ярина Цимбал. Київ : Темпора, 2016. 859 с.

References

- Bila, A. (2006). *Ukrainskyi literaturnyi avanhard: poshuky, stylovi napriamky*. Smoloskyp [in Ukrainian].
- Bloknot “Novoi Heneratsii”. (1928). *Nova Heneratsiia*, 4, 301–306 [in Ukrainian].
- Bulatovych, M. (1930.) *Khlib. Nova Heneratsiia*, 11–12, 6–13 [in Ukrainian].
- Buzko, D., & Shkurupii, H. (1927). *Starym Dniprom v ostannii raz. Nova Heneratsiia*, 1, 21–36 [in Ukrainian].
- Bykova, O. (2019). *Obraz Iranu v zbirtsi reportazhiv Oleksandra Mariamova “Iran bez chadura”*. *Muslim East in Slavic Literatures and Cultures* (pp. 225–237) [in Ukrainian].
- Chyhyryn, V. (1930). *Dokumenty pro odnu liudynu. Nova Heneratsiia*, 1, 14–15 [in Ukrainian].
- Dniprelstan. (1930). *Shliakhy industrializatsii*, 33–34 [in Ukrainian].
- Filianskyi, M. (1930). *Na Dniprelstan. Derzh. vyd-vo Ukrainy* [in Ukrainian].
- Frenkel, L. (1928). *Katy faktiv. Nova Heneratsiia*, 1, 48–49 [in Ukrainian].
- Hromov, B. (1930). *Kraina zavryiukh. Nova Heneratsiia*, 1, 15–18 [in Ukrainian].
- Hnytskyi, O. (2003). *Ukrainskyi futuryzm (1914–1930)* (R. Tkhoruk, Transl.). Litopys [in Ukrainian].
- Kovalenko, A. (2019). *Avanhardni eksperymenty v ukrainskii narysystysi 1930-kh rr. (na prykladi podorozhnoho narysu D. Buzka ta Heo Shkurupiiia “Starym Dniprom v ostannii raz”)*. *Problemy suchasnoho literaturoznavstva*, 28, 126–138 [in Ukrainian].
- Lisovyi, P. (1930). *Dniprelstan. Derzh. vyd-vo Ukrainy* [in Ukrainian].
- Lopovok, L. (1929). *Budivnytstvo na Altaï. Nova Heneratsiia*, 10, 6–7 [in Ukrainian].
- Lystuvannia z redaktsiieiu. (1928a). *Nova Heneratsiia*, 1, 70–71 [in Ukrainian].
- Lystuvannia z redaktsiieiu. (1928b). *Nova Heneratsiia*, 4, 70–71 [in Ukrainian].
- Malovichko, I. (1929). *Odesa — Kharkiv. Nova Heneratsiia*, 4, 34–37 [in Ukrainian].
- Mariamov, O. (1927). *Liudy i hasla. Nova Heneratsiia*, 2, 19–25 [in Ukrainian].
- Mariamov, O. (1928a). *Amur z propelerom. Nova Heneratsiia*, 1, 8–15 [in Ukrainian].
- Mariamov, O. (1928b). *Antratsyt. Nova Heneratsiia*, 12, 366–372 [in Ukrainian].
- Mariamov, O. (1928c). *Lyst z Persii. Nova Heneratsiia*, 10, 212–216 [in Ukrainian].

- Mariamov, O. (1929a). Meriempul-port. *Nova Heneratsiia*, 1, 14–20 [in Ukrainian].
- Mariamov, O. (1929b). Chas krasnoi ryby. *Nova Heneratsiia*, 4, 9–13 [in Ukrainian].
- Mariamov, O. (2017). Berehy dvanadtsiaty vod (Ya. Tsymbal, Ed.). *Tempora* [in Ukrainian].
- Muzychenko, Yu. (1930). Pidruchnyk peresmykuvannia. *Nova Heneratsiia*, 11–12, 6–13 [in Ukrainian].
- Nadtochii, M. (1929). Plianovym krokom. *Nova Heneratsiia*, 11, 15–21 [in Ukrainian].
- Nadtochii, M. (1930). Horodyna za Evropoiu. *Nova Heneratsiia*, 4, 11–16 [in Ukrainian].
- Nedolia, L. (1929). Nebezpechna doroha. *Nova Heneratsiia*, 4, 17–33 [in Ukrainian].
- Nedolia, L. (1929). Zhovti braty. *Kriz Khinu*. Ukrainskyi robitnyk [in Ukrainian].
- Neznamov, P. (1928). Na fronti fakta. *Nova Heneratsiia*, 10, 254–257 [in Ukrainian].
- Perehuda, O. (1930a). Ardeny ta brabansony. *Nova Heneratsiia*, 6–7, 45–49 [in Ukrainian].
- Perehuda, O. (1930b). Cherez yaruhy avtom. *Nova Heneratsiia*, 6–7, 49–51 [in Ukrainian].
- Perehuda, O. (1930c). Kakhovka. *Nova Heneratsiia*, 3, 8–10 [in Ukrainian].
- Perehuda, O. (1930d). Sim charivnykiv vorozhat. *Nova Heneratsiia*, 5, 17–21 [in Ukrainian].
- Perehuda, O. (1930e). Zakony prerii. *Nova Heneratsiia*, 1, 9–14 [in Ukrainian].
- Poltoratskyi, O. (1928). Perestoroza. *Nova Heneratsiia*, 11, 286–292 [in Ukrainian].
- Poltoratskyi, O. (1929a). Cherez holovy krytykiv. *Nova Heneratsiia*, 2, 9–21 [in Ukrainian].
- Poltoratskyi, O. (1929b). Reportazh z moralliu ta ne bez soly. *Nova Heneratsiia*, 5, 9–14 [in Ukrainian].
- Poltoratskyi, O. (1929c). Sim hodyn u povitri. *Nova Heneratsiia*, 10, 8–17 [in Ukrainian].
- Poltoratskyi, O. (1930). Pro faktychnu literaturu. *Nova Heneratsiia*, 8–9, 32–36 [in Ukrainian].
- Poltoratskyi, O., & Sotnyk, D. (1929). Donbas na pividorozi. *Nova heneratsiia*, 6, 7–21 [in Ukrainian].
- Renn, Yu. (1929). Chervonyi prapor. *Nova Heneratsiia*, 12, 18–21 [in Ukrainian].
- Rozinkevych, N. (2019). Ukrainska mandrivna proza pochatku XXI stolittia: tematyka, problematyka, poetyka [Dys. kand. filol. nauk].
- Sanovych, A. (1929). Knyha faktiv. *Nova heneratsiia*, 3, 56–62 [in Ukrainian].
- Sheremet, O. (2013). Literaturno-teoretychni tradytsii polskoho reportazhu. *Vid baroko do postmodernizmu*, 17 (1), 64–69 [in Ukrainian].
- Shkurupii, H. (1928). Syhnal na spolokh družiam — falshyva tryvoha. *Nova Heneratsiia*, 11, 327–334 [in Ukrainian].
- Skrypnyk, L. (1929). Hazeta. *Nova Heneratsiia*, 2, 53–61 [in Ukrainian].
- Stepaniv, D. (1929). Faktura. *Nova Heneratsiia*, 10, 22–25 [in Ukrainian].
- Trenin, V. (1928). Trevozhnyy signal druž'jam. *Novyj LEF*, 8, 30–36 [in Russian].
- Tretiakov, S. (1927). Strana Shvan. *Novyj LEF*, 11–12, 12–25 [in Russian].
- Tsymbal, Ya. (2009). Podorozh u literaturi ukrainskoho avanhardu. In *Suchasni literaturoznavchi studii* (Vol. 6, pp. 231–239). Vyd. tsentr KNLU [in Ukrainian].
- Tsymbal, Ya. (Ed.). (2016). *Shliakhy pid sontsem*. *Tempora* [in Ukrainian].
- Vaskiv, M. (2016). Altai v ukrainskomu mandrivnomu narysi 1930-kh rokiv. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii*, 3, 89–94 [in Ukrainian].
- Vlyzko, O. (1930). Aero y verbliudy. *Nova Heneratsiia*, 10, 23–27 [in Ukrainian].
- Yohansen, M. (2016). *Podorozhi filosofa pid kepom* (Yaryna Tsymbal, Ed.). *Tempora* [in Ukrainian].
- Zmist № 1 ta zauvazhennia redaktsii. (1927). *Nova Heneratsiia*, 1, 2 [in Ukrainian].
- Zmist № 2 ta zauvazhennia redaktsii. (1927). *Nova Heneratsiia*, 2, 4 [in Ukrainian].
- Zmist № 11 ta zauvazhennia redaktsii. (1928). *Nova Heneratsiia*, 11, 280–281 [in Ukrainian].
- Zmist № 12 ta zauvazhennia redaktsii. (1928). *Nova Heneratsiia*, 12, 362–363 [in Ukrainian].
- Zmist № 1 ta zauvazhennia redaktsii. (1929). *Nova Heneratsiia*, 1, 4–5 [in Ukrainian].
- Zmist № 2 ta zauvazhennia redaktsii. (1929). *Nova Heneratsiia*, 2, 4–5 [in Ukrainian].
- Zmist № 4 ta zauvazhennia redaktsii. (1929). *Nova Heneratsiia*, 4, 4–5 [in Ukrainian].
- Zmist № 5 ta zauvazhennia redaktsii. (1929). *Nova Heneratsiia*, 5, 2–3 [in Ukrainian].
- Zmist № 6 ta zauvazhennia redaktsii. (1929). *Nova Heneratsiia*, 6, 2 [in Ukrainian].
- Zmist № 10 ta zauvazhennia redaktsii. (1929). *Nova Heneratsiia*, 10, 2 [in Ukrainian].
- Zmist № 11 ta zauvazhennia redaktsii. (1929). *Nova Heneratsiia*, 11, 2 [in Ukrainian].
- Zmist № 12 ta zauvazhennia redaktsii. (1929). *Nova Heneratsiia*, 12, 2 [in Ukrainian].

O. Holota

LITERARY REPORTAGE OF THE 1920s AND 1930s AS A GENRE OF LEFT-WING ART (on the materials of “Nova Generatsiia” journal)

The article analyzes the existence of the genre of literary reportage in the “Nova Generatsiia” (New Generation) journal (1927–1930). The author had examined texts indicated by the editors as reportage, literary reportage, and their variations. All comments, remarks, and critical articles in the journal, related to the genre are also examined. So, despite the common believe that literary reportage developed on 1960-1970 it is apparent that in Ukraine publishing it have earlier begun. Among 36 existing journal issues, approximately 28 fiction texts in them were classified as reportage, with 4 being labelled as “literary

reportage”, so we can assume genre as productive. The most contributed authors were Oleksandr Maryamov, Oleksiy Poltoratskiy, and Oleksandr Perehuda. The defining features of reviewed texts include the autobiographical narrative, frequent author’s intervention in the text, the inclusion of numerous reflections, side stories, some of which not related to the main topic. Additionally, reportage may employ strong emotional tone, addresses the reader, playing with them or using other writing techniques. Some of these reportages were also published as independent fiction books, which confirms the granted ‘literary’ status to this genre. Most frequently, the texts represented authors’ travels or business trips and focus on key modern topics, as cultural and social issues, polemic with other literature groups, industrialization and technical progress etc. It is established that despite the active development of “literary reportage”, the issues of its characteristics and, consequently, the distinction between reporting, literary reporting, and essay remain debatable. Most of the analyzed texts have syncretic genre features, sometimes belonging to experimental forms, such as poetic or polemical reportage. Therefore, it is suggested to describe selected texts by “reportage” and “literary reportage” as synonyms. The author established the need and relevance of further thematic studies.

Keywords: reportage, literary reportage, genre, Nova Generatsiia (New Generation), Ukrainian literature in the 1920s and 1930s.

Матеріал надійшов 10 липня 2022 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Калініченко М. М.

ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОГО МІТУ ОЛЕГА ЛИШЕГИ В ПОЕТИЧНИХ ЦИКЛАХ «ЗИМА В ТИСМЕНИЦІ» ТА «СНІГОВІ І ВОГНЮ»

У творчому доробку О. Лишеги сформовано цілісний авторський міт, витворений на основі унікального світобачення автора. У своїй поезії йому вдалося органічно реактуалізувати особливий архаїчний світогляд, який послідовно проявляється в мисленні ліричного суб'єкта. Тексти в межах різних поетичних циклів будують єдину концептуально-сюжетну тяглість, поєднану сталими мітологами й особливостями організації часу та простору в поетичному світі О. Лишеги.

Ключові слова: Олег Лишега, інтертекст, концепт, авторський міт, мітопоетика, поетичний ритуал.

Олег Лишега творив у контексті мітопоетичної художньої доміанти, суголосної і його сучасникам. Проте поезію автора позначено також винятковою загадковістю, яка спонукає дослідників безспідставно співвідносити його творчість зокрема з такими явищами, як дзен-буддизм і шаманізм, адже в текстах О. Лишеги проявляються як риси, інкорпоровані з інших культур, так і самотні образи, пов'язані з його індивідуальним досвідом, укоріненим в український контекст.

Герметизм текстів О. Лишеги, а також його явне тяжіння до мітологізації своєї творчості спонукають розглянути окремі поетичні цикли автора як цілісні концептуальні доробки, проаналізувавши наявні в них провідні мітологемі. Останні виступають поєднувальними ланками між різними текстами О. Лишеги й дають змогу виокремити інтертекстуально-сюжетні зв'язки в межах усього корпусу його поетичних творів. Увагу цього дослідження зосереджено на поетичному циклі «Зима в Тисмениці» та збірці поезій «Снігові і вогню» (2002 р.), оскільки, на нашу думку, саме їхня структура найбільш цілісно відповідає оригінальному задуму автора.

«Зима в Тисмениці»: поетика помежів'я

Цикл «Зима в Тисмениці» складається з коротких віршів, які нагадують фрагментарні спогади. Тому одним із провідних у ньому є мотив осмислення плину часу, змін, які відбулися як із ліричним суб'єктом, так і з місцями, про які він згадує. Поезії цього циклу сповнені відчуття ностальгії й бажання повернутися в спогад, про-

жити його ще раз, оприявнити вже в сучасності, що й спричинює явний трагізм деяких текстів. Адже досвіди минулого неможливо повністю накласти на теперішнє. Фрагментарність підкреслюють і назви віршів — пісні з довільною нумерацією. О. Лишега під час однієї з записаних розмов порівнював їх із називанням зірок у небі, коли хтось вибирає будь-яку зірку й дає їй випадковий номер [6]. Такі назви особливо нагадують спонтанне пригадування — спогади, які виникають у довільну мить, і тому людина не може їх упорядкувати. Зважаючи також на назву циклу, можемо додатково вмотивувати таку інтерпретацію, адже на момент публікації збірки «Великий міст», до складу якої він входив, автор уже довгий час проживав у Києві.

На подібний мотив творчості О. Лишеги звертав увагу Кость Москалець, пишучи про його есеї: «...суто блюзовою меланхолією і озиранням на те, чого ніколи не можна остаточно втратити ані повернути бодай частково, пронизана і вся книга» [7, с. 229]. Дарина Вороновська також співвідносить згадану рису з двома поезіями циклу «Зима в Тисмениці», з «піснею 551» і «піснею 212», аналізуючи їхню музичність, а також зв'язки з іншими «піснями» [2, с. 12].

Контрасту між життям у великому місті і меншому, ближчому до землі, сповнена «пісня 352», у якій образ багатопверхових будинків набуває демонічних рис: «Не йдіть у ці гори хмарочосів — / З тисячного поверху / На вас можуть висипати жар..» [5, с. 11].

Натомість ліричний суб'єкт віддає перевагу «самотній хаті хрону» — усамітненню. Біблійне «стукайте — і вам відчинять..» з останнього

рядка в такому контексті особливо підкреслює прагнення досягнути власної самоті через пригадування. Адже в такий спосіб у спогадах ліричний суб'єкт стукає до власної хати. Тож у вірші засвідчуємо особливу рефлексію щодо різних періодів у його житті, виражену протиставленням дерев як високих будинків у великому місті та «хати хрону» — значного меншого, чітко окресленого та знайомого простору. У «пісні 2» також у подібному світлі представлено різне ставлення до часу як до загального концепту, а також протиставлено різні досвіди його проживання: «Колись і я змагався з часом.. / Він підхоплював мене смерчем, / І крутив як хотів високо над дахами.. / Тепер я знаю, він замкнутий, темний, / Тісний, як хліб у будці, ...» [5, с. 14].

І тут також наявне протиставлення висоти і приземленості: час як супротивник «крутить» ліричного героя «високо над дахами», а вже сприйнятий інакше, усвідомлений час натомість здається таким, що зосереджений у тісному й закритому просторі. Перший можемо співвіднести з неусвідомленим спогадом, що відображає хаотичний відтинок часу, і ліричний герой не може його як слід ідентифікувати: «Я відчуваю, десь під ногами / Вночі щось сталося, може, вчора.. / Глибинний неясний гул..» [5, с. 14]. Лише прийнявши плин часу й усвідомивши зміни, ліричний герой урешті здатен прийняти спогад, ніби розташувати його в певному уявному просторі своєї свідомості й ототожнити себе з ним.

Ірина Борисюк, аналізуючи цей вірш, зазначає також про засоби, які дали змогу ліричному героєві пройти таку трансформацію до повноцінного усвідомлення часу: «Ковзання свідомості між її носіями (ліричний суб'єкт, кінь, хліб), з одного боку, розколює, фрагментаризує Я як тяглість, а з другого — уможливило створення об'ємної і всеохопної візії світу, що постає внаслідок суміщення і накладання різних точок зору» [1, с. 44].

Д. Вороновська, розглядаючи цикл «Зима в Тисмениці» як концептуальну єдність, детально проаналізувала шість поезій, об'єднаних образом очерету, коментуючи, зокрема, його зв'язок зі стихією вогню [6]. У поезіях цього циклу вогонь виступає як своєрідний каталізатор для спогадів і свідомого прийняття їх як частини *минулого*. Натомість зима, холод і крига відображають прагнення повернутися в ті спогади й застигнути в них — відокремлюють частину особистості ліричного суб'єкта, який перебуває на межі світів минулого й теперішнього, і тому не може стати повноцінною частиною жодного з них. Найліпше цей стан ілюструє «пісня 55»,

у якій ліричний суб'єкт називає себе «бездомним»: «Спи, моя люба, в домі очерету горить свічка, / Запалена мною, бездомним.. / Крига над тобою, крига під тобою.. / Полум'я відігрє пам'ять..» [5, с. 16].

Низка ознак також свідчить про те, що тут ліричний суб'єкт звертається до зими й водночас до власної застиглої пам'яті. Адже згадано колиску, яка всміхається «білосніжним сміхом», і ліричний суб'єкт, нахилившись над нею «в *іней*», заплете їй коси саме «яскравими, *багряними*» стрічками — тобто закликає сонячне проміння та прихід весни, яка врешті має відігрєти пам'ять, звільнити її, щоби ліричний герой міг рухатися далі, прийнявши минулий досвід.

Про такий ритуальний аспект циклу «Зима в Тисмениці», виражений у наскрізному образі очерету-вогню, пише також Д. Вороновська, зокрема порівнюючи ліричного суб'єкта з жерцем [3, с. 15]. І справді явною стає ритуалізація всього поетичного циклу у «пісні 3», у якій читачеві презентовано вогнище зі снопа очерету. І від того вогнища скресає крига: «По кризі рухається темна вода..» [5, с. 21]. Саме з останнього вірша в циклі стає зрозумілою мета пошуків, які здійснює ліричний суб'єкт, адже йому врешті вдається осмислити минулий досвід і вийти з межового, застиглого стану — вільно перейти в новий етап життя. Таку саму тенденцію можемо простежити й у наступному циклі — «Снігові і вогню», сама назва якого вже свідчить про єдність двох начал, які в «Зимі в Тисмениці» ще були протиставлені одне одному.

«Снігові і вогню» 2002 р. як поетичний ритуал

«Кінь» — перший вірш поетичної збірки «Снігові і вогню» — особливо яскраво ілюструє модель стосунків Людина — Інший, притаманну анімістичному світогляду. Перегукується він також зі згаданими О. Лишегою ідеями «дикості» та «прирученості». Особливо вражає багаточисельність образного наповнення вірша. Лише на поверхні відразу можемо розрізнити чіткі візуальні образи первісної людини, малюнки глиною на стіні печери. Далі поєднано різні відтинки часу: тут і льодовиковий період, про який коневі нагадує «грудка льоду» в гортані, і наслідки вулканічних катаклізмів, що постають зі згадкою попелу. Одна стихія стрімко перетікає в іншу, як і тисячоліття змінюють одне одного з рядка в рядок: «У нас подібна доля, / Така ж темна, крихка — / Ще кілька таких тисячоліть, / І її не стане...» [8, с. 7–8].

Глибші образи поволі розгортаються далі. Поняття спорідненості всього живого, назване «даром перевтілення» долі, задає важливий ключ до розуміння наступних рядків, які це поняття яскраво доповнюють, трактують і водночас ілюструють. Кінь сам є і стогом осоки, і деревом, яке бачить навпроти себе, і навіть споріднений із підземною річкою, образ якої виринає впродовж усього тексту. І навіть два перші рядки можна сприймати не лише як промовлені від імені коня, як решта вірша. «Колись я втечу, / Я ще можу вкусити» [8, с. 7] із другим прочитанням вірша вже починає звучати багатоголоссям усіх приручених людиною тварин.

На початку вірша встановивши, що жодної лінійності часу тут очікувати не варто, О. Лишега витворив особливу часо-просторову модель, у якій кінь-осока, дивлячись на свого брата-граба, відразу бачить: «Тиха темна річка спливає, / Обминаючи його ребра.. / Вона продовжилась / Вздовж мого хребта..» [8, с. 8].

«Тиха темна річка» — та сама кров із рани, про яку кінь згадує наприкінці тексту, але також і «підземна ріка», на дно якої стікають «самотні душі». Із останнього рядка розуміємо, що «самотньою душею» виявляється саме людина. І так підкреслено опозицію: у «дикому» світі природи ніщо не є самотнім, бо кожна жива істота є частиною великої спільності. Самотньою людина стала тоді, коли почала опановувати інших істот і світ навколо себе, протиставляти себе їм і будувати культуру. Але кінь пам'ятає про те, що споріднений навіть із чоловіком, який завдав йому болю, і тому не може лишити «його тут самого?..».

Додатково ця об'єднувальна складова «підземної ріки» проявляється також у не особливо явному образі, пов'язаному з кривавою жертвою або клятвою. Адже на момент, коли людина завдає удару коневі, її руки вже заплямовані глиною від настінного малюнка та кров'ю (вочевидь, власною, якщо в цій системі всеспорідненості та всеєдиного буття взагалі можемо говорити про власність). Тому такий учинок стає не лише елементом залякування, а й ритуалом закріплення угоди.

Згадуючи про своїх іще вільних братів, коневі складно припустити, що хтось іще може знати, що таке «самотня душа». Але він таки називає собаку єдиним, хто «міг би поспівчувати». Давно приручений звір, який уже багато століть розділяє свою долю з самотньою (у плані відірваності від спільного джерела) людиною, може лише «замріяними очима» дивитися на світ і, можливо, так само, як кінь, «плепати втечу».

Звернімо також увагу на мить, коли людина вирішує прикріпити коня до себе тією кривавою клятвою. Кінь описує, що тоді чоловік побачив: «Наш невеликий табун гнідої масті, / Легко перескакуючи з виступу на виступ, / Втікає від нього назовсім...» [8, с. 10].

Саме це «перескакування з виступу на виступ» не дає коневі застигнути в сталій формі, втративши єдність із усім навколишнім світом: він стає то стогом осоки, то грабом, йому «допоможуть гори», його «ще не забув ліс», і він відчуває свою спорідненість як із вільхою, так і з собакою. Натомість людина — самотня душа, яка відмовилася від цих вічних перевтілень у намаганні все закарбувати в статичному зображенні, подібному до малюнка на стіні печери. Людство вибирає світ культури, який вводить поняття розмежування простору та протиставлення істот, які в ньому мешкають. Постає ієрархія — і горизонтальну модель світобудови поступово заміняє вертикаль.

І на контрасті з цим постає один із найважливіших для творчості О. Лишеги мотивів — мотив пам'яті та пригадування, намагання повернутися до первинної суті речей і дослідити світ, яким він був колись. У центрі уваги опиняється як навколишній світ, так і особисті переживання ліричного суб'єкта. Чи радше навіть останній можливий лише як проєкція-віддзеркалення тих речей, істот і концептів, які стають центральними в тому чи тому вірші.

«Кінь» як перший вірш у циклі також моделює весь подальший поетичний простір інших текстів, задає правила, за якими вони працюватимуть. Це відбувається подібно до того, як перед кожним обрядом чи магичним ритуалом здійснюється окреслення сакрального простору, установлюються певні межі, яких має дотримуватися кожен учасник. Спільнота (у випадку з поезією — її читачі або слухачі) та сам виконавчач ритуальних дій (поет) погоджуються з рядом умовностей, і це забезпечує вхід у стан зміненої свідомості — дає змогу порушити звичні для буденного життя бінарні опозиції, такі як «живе» і «неживе», «тоді» і «зараз», «там» і «тут». У такому стані все можна сприймати як вічне та всюдишуче.

У наступному вірші збірки — «Черепаша» — можемо віднайти чіткий приклад віддзеркалення ліричного суб'єкта в Іншому. Знайдена в лісі черепаша нагадує ліричному суб'єктові його власну долоню. І так світ тваринний стає відображенням людського, накладається на нього, і обидва стають частиною одного цілого.

Цей текст цікавий також у плані його часо-просторової будови. Черепашу було знайдено

в особливому лімінальному просторі: з одного боку, зазначено, що то був саме «витоптаний ліс», отже місце було недалеко від стежок, якими часто пересуваються люди, з іншого боку — далі ліричний герой блукав цілий день, але «не знайшов тої місцини». Тобто черепаха лежала на видногі й водночас захована, десь на межі зору, на периферії, ніби в сліпій плямі. Характерно також, що знову віднайти її вдається саме в сутінках — у час, коли день починає переходити в ніч, у межовому й перехідному стані. Але далі стає також зрозуміло, що черепаха не існувала ні в просторі, ані в часі, які можливо було б виміряти, адже зустрівши її *вперше*, ліричний герой, ототожнений із істотою за ознакою її подібності до його долоні, насправді замикає коло — віднаходить свою черепаху-долоню, яку залишив там у сутінках тоді, коли зустрів її *вдруге*. У такий спосіб текст заперечує лінійний час. І тут можна було б говорити про мотив сну, який дає змогу зламати часопросторові межі як художній засіб. Проте навіть цей мотив у вірші постає оберненим, адже ліричний герой припускає, що сном могла бути саме *перша* зустріч: «А може то приснилось, що вона тримала на собі, / Як на моховій подушці, / Покраплену листям і сонцем істоту.. / Але нащо тоді *вчора* / Кинув її в ту озлоблену нору...» [8, с. 14] (курсив мій. — М. К.).

Тому можемо припустити, що тут ідеться зовсім не про класичне використання мотиву сну. Натомість маємо справу зі зразком архаїчного уявлення про світобудову, з мітопоетичним реліктом, який проявився в цьому тексті О. Лишеги.

У вірші «Черепаха» також з'являється образ колодязя, який для автора, вочевидь, пов'язаний із потойбіччям, зі світом мертвих: «Як з глибокого колодязя, потроху запульсувала / Жилами комашина отрута...» [8, с. 14].

Раніше у вірші мурахи також «тягали в нору під землею гострі цвяхи..», немов на домовину. Колодязь як вікно в потойбічний світ постає також в однойменному вірші О. Лишеги й закріплює цей образ як одну зі сталих і цілісних складових авторського міту.

Повертаючись до особливостей часу та простору, варто згадати про вірш «Куниця», за структурою майже ідентичний до «Черепахи». Час у ньому так само розшаровується на кілька планів, які перетинаються між собою: ступивши на шлях крізь ліс, ліричний герой зустрічає самого себе чи радше «іншого себе», який уже пройшов тим шляхом. Момент зустрічі замикає цикл своєрідної часової петлі — миті, яка існує скрізь і завжди, як мігічне слово, позбавлене ча-

сопросторового вектора. Зайшовши вглиб лісу, ліричний суб'єкт бачить те, що можна інтерпретувати в кілька різних способів.

З одного боку, лісове село, жінка та дитина є віддзеркаленням образів, які зустрічаємо на початку тексту, — переносять героя в минуле. Він бачить мить, коли його дочка лише побігла від хати до лісу, тобто тут його ще навіть не встигли попросити йти на її пошуки. «Раніше» в лісі ліричний суб'єкт бачив, як саме вона куницею повертається додому — в інший часопросторовий пласт, у ту вихідну точку, з якої і сам читач розпочинає свій контакт із цим віршем. «Додому» тут можна сприймати як повернення до звичайного стану речей і мирського світу, як вихід зі зміненого стану свідомості.

З іншого боку, маємо також низку образів, які вказують на подорож до загробного світу. «Я знаю, ви обоє чекаєте моєї смерті..», — промовляє жінка, а також: «— Бідне моє серце.. чого ти стоїш?» [8, с. 21].

Цей рядок-звертання звучить також як риторичне запитання, поставлене душею померлої. В особливостях зображення «лісового села» І. Борисюк також вбачає образи, за народним сонником пов'язані з домовиною [1, с. 44].

І якщо згадаємо про всепорідненість різних істот, про те, що немає меж між формами, яких можуть набувати душі, і той факт, що для них не існує часових обмежень, як про правила, встановлені у вірші «Кінь» — першому тексті збірки, то можемо також ототожнити ліричного суб'єкта з тим іншим світом, який він зміг віднайти глибоко в лісі. Тож усі дії та рухи (чи радше статичні жести-скульптури?), описані в цьому вірші, відбуваються одночасно: кожна мить є віддзеркаленням іншої, і поняття часу в таких умовах просто не може існувати. Отже, вже на початку вірша можемо сприймати ліричного суб'єкта та його дружину з дочкою як вічних і нічим не обмежених духів. І тому розмова, наведена на початку тексту, відкриває нам ті самі слова, які звучатимуть у «дзеркальному», «іншому» світі, коли жінка там так само пошле свого чоловіка шукати дочку. Іншими словами, завдяки такому прийому читач від самого початку тексту долучається до стану зміненої свідомості, коли може одночасно сприймати різні пласти реальності, і проходить циклічний шлях разом із ліричним суб'єктом.

Такий рівень залучення читача або слухача до майже буквального проживання тексту, несвідомого налаштування на його внутрішні закони дає можливість говорити про його значний ритуальний характер. І такого роду ритуалізація

слова є визначальною рисою всієї збірки «Снігові і вогню» 2002 року.

Розгляньмо також інший момент у вірші «Куниця», який свідчить про навмисне порушення часопросторових меж. Стрибки куниці по гілках то вниз, то вгору образно римуються з подальшим зображенням гойдалки. Дитина, граючись, бігає за жінкою на гойдалці так само, як куниця «наздоганяла сонце». Характерно, що ту жінку описано саме в такий спосіб: «Ясно-червона пляма довгої, / Аж до землі, спідниці підлітала / На мотузяній гойдалці, перекручувалась...» [8, с. 25].

«Ясно-червона пляма довгої, аж до землі, спідниці» — сонячний промінь, за яким біжить дочка-куниця.

Сонячна гойдалка в цьому вірші перегукується з поліською народною піснею, записаною в селі Червона Воля на Житомирщині: «Ой у лесі, й у лесі, й у леску, / Там повесив хлопчина гойдалку. / – Ой гойдайтесь, дівчата, високо, / Да щоб було відненько далеко. / Ой там моя дівчина жито жне, / Нашитими рукавами маяє. / Нашитими рукавами маяє, / Золотими перснями сіяє» [9].

Так само маємо образ дівчат на гойдалці, які можуть тут символізувати рух сонця, оскільки наприкінці раптом також з'являються нашиті рукави та *золоті персні*, а також жито як солярна символіка. Незрозумілим також видається, де дівчина «жито жне», якщо трактувати пісню буквально. Але дівчата, які «гойдаються високо» й можуть побачити «далеко», напевно, зазирають тут у загробний світ, у якому дівчина стала одним цілим із сонцем. І у вірші «Куниця» теж маємо: «Прямо над дорогою заходило сонце. / Так низько, що можна було вже не боятись / і входити в нього...» [8, с. 21].

Зустріч із Іншим-собою є центральною також у вірші «Лис». У цьому тексті також наявні прямі з'єднувальні ланки з іншими поезіями в збірці, а саме з «Черепахою» та «Конем». Першу впізнаємо за образом мурашника, другу — за повторюваною згадкою про гори. Тут також постає мотив пригадування й ностальгії за дитинним відчуттям невіддільності від решти світу. У вірші «Кінь», який найбільше апелює до давніх часів, так би мовити, до «дитинства» людства, звір промовляє: «Мені допоможуть гори. / Я був там» [8, с. 7]. Натомість у «Лисі» ліричний суб'єкт шукає ті гори, для нього вони перебувають у плані спогадів: «Малим до них було недалеко, / В ясну погоду їх було видно – / Трохи темніші за хмари...» [8, с. 8]. Зі спогадів він може їх ледве розрізнити, і сам факт того, що їх доводиться тепер шукати, перегукується також із об-

разом «заблуканої самотньої душі», який уперше постає у вірші «Кінь».

Поступово в текстах збірки «Снігові і вогню» фокус зміщується з глибокої архаїки, суто природних і «диких» образів на сучасний світ культури. Поява останнього нагадує вторгнення — настільки відчутний контраст образного наповнення, який розпочинається з поезії «Лебідь» і триває до кінця збірки, із попередніми віршами, у яких переважає ліс і самотність ліричного суб'єкта. Хоч у вірші «Черепаха» й з'являється згадка про тролейбуси та метро, увага швидко переноситься знову до загадкової лісової галявини. Далі, у вірші під назвою «Лис», згадані інші люди, але вони цілковито протиставлені ліричному суб'єкту, чужі й навіть ворожі до нього, за ними ми спостерігаємо потайки крізь гілки: «За звислими аж до землі ліщиновими сережками / Не видно більше нікого...» [8, с. 29]. Натомість у «Лебеді» маємо першу пряму взаємодію з іншими представниками саме людського світу. Сам вірш насправді видається цілковито побудованим на такій взаємодії, хоча лише наприкінці тексту з'ясуємо, що весь попередній описаний досвід: вештання біля поїздів, екстатична мандрівка до потойбіччя, зустріч із лебедем-охоронцем, — читач і сам ліричний суб'єкт переживали з перспективи «однорукого Дергача». Про це свідчить насамперед паралель зі згадками про очі: «Хто там за сосною мене чекає? / Знову п'яний і без нічого?.. / О, візьміть мої очі...» [8, с. 43].

Перший рядок тут відносить нас до самого початку тексту, до гри в хованки з місяцем. Прийом із такого роду обрамленням уже добре знайомий нам із попередніх віршів — «Лиса», «Куниця» та «Черепахи». Тут так само ліричний суб'єкт бачить самого себе крізь межі простору та часу, бо сам перебуває в стані екстазу, який дає змогу ті межі заперечувати. Проте в «Лебеді» основною відмінністю є те, що ми не можемо чітко розрізнити, коли йдеться, власне, про ліричного суб'єкта, а коли — про Дергача. Вони є одним цілим, аж поки один із них (чи обидва?) не «зайшов у тінь за сосну» й повернувся в світ людей. Далі цю неоднозначність описаного переходу між світами підкреслено рядками: «Але хіба це не назовсім?.. / Чи мене давно нема?.. / Звідти і не вертався?.. / А хто тоді вернувся?..» [8, с. 43].

Паралель із очима замикається, коли дізнаємося, що Дергач завжди мав «такі спокійні ясні очі...», а тепер «лишив тут недалеко свою хату / І ходить тепер просить у поїздах...» [8, с. 44]. І згадка про поїзди теж відсилає читача до почат-

ку тексту, додатково поєднує ліричного суб'єкта з Дергачем. Далі кут зору знову раптово змінюється на трансцендентне — постає образ дороги, і світи знову накладаються один на одного. В одній площині ліричний суб'єкт одночасно може перебувати й серед живих, і в світі духів.

«Лебідь», а також наступний у збірці вірш «Ворон», який детальніше розглянемо далі, — єдині тексти в збірці «Снігові і вогню» 2002 р., які можемо достатньо вмотивовано співвіднести з шаманізмом. Зв'язок цього явища з творчістю О. Лишеги досліджувала Катерина Девдера, відповідно коментуючи й розглянутий нами текст: «...ліричному героєві, як і оповідачеві та персонажам творів, часто відкриваються топоси, які водночас є символами потойбіччя, або речі, які звичайна людина бачити не може (наприклад, у поезії “Лебідь” герой бачить душі в поховальних урнах, власний кістяк та ін.). Отож, ліричний герой О. Лишеги справді подібний до шамана...» [4, с. 55]. Проте маємо виділити й інші, більш характерні ознаки постаті шамана в цьому вірші, оскільки часте надмірне узагальнення поняття шаманізму призводить до включення в його межі складових інших категорій духовного та магічного мислення.

На проблемі визначення меж поняття шаманізму наголошував зокрема й Мірча Еліаде, який застерігав від надмірного узагальнення й саме фактом наявності широкого ряду різних магічних і містичних практик у культурах по всьому світу аргументував потребу чіткіше окреслити постать шамана. Іноді деякі елементи шаманізму стають складовою ширших релігійних систем, для яких постать шамана не є ключовою, та й сам шаманізм, за М. Еліаде, є не релігією, а радше містичною практикою в межах певної системи анімістичного світогляду [11, с. 4]. І така позиція здається нам дуже слушною, особливо якщо згадати також про той факт, що шаманізм функціонує в межах ширшої архаїчнішої системи вірувань, і в різних його проявах можна виділити цей давній субстрат [11, с. 6]. Отже, визначаючи шаманізм саме за М. Еліаде, можемо виділити такі його основні риси: 1) визначальним для шамана є вміння подорожувати між світами духів до неба чи навпаки до нижчих, підземних світів [11, с. 5]; 2) шаман є частиною спільноти, в інтересах якої він діє й для якої виступає медіатором між світами духів і богів та світом людей [11, с. 8].

Тобто, у випадку з шаманізмом маємо справу вже з виокремленням певної еліти [11, с. 8], особливої групи в межах спільноти, на яку покладено функції комунікації з Іншим — духовним.

Тому шамана можемо вважати постаттю, подібною до жерця, і його виникнення в суспільстві свідчить про перехід від прямої взаємодії людини з Іншим до потреби в посередництві окремої вповноваженої особи або групи людей. Отже, індивідуальний духовний або містичний досвід починає більше залежати від колективного.

Цей елемент взаємодії зі спільнотою інших людей, більша присутність цивілізації у поезіях «Лебідь» і «Ворон» дають нам можливість провести паралель із шаманізмом саме за другою ознакою визначення постаті шамана — за його належністю до певного кола людей та взаємодією з ними. В інших віршах збірки маємо справу з індивідуальним досвідом, подекуди з магічними актами, здійсненими саме наодинці, як, наприклад, ворожіння з мурашником у «Черепасі» та «Лисі». Натомість у вірші «Лебідь» спостерігаємо проводи душі на інший світ. Характерно, що ліричний суб'єкт стає одним цілим із душею іншого, вживається в його досвід, ніби здійснює низку спеціальних ритуальних дій, аби налаштуватися на потрібну душу. Як елемент взаємодії зі спільнотою можемо розглянути також момент із «платою», прийнятою від Мані в цьому вірші, яка дала ліричному суб'єктові три яйця, здавалося б, просто так, адже не взяла в нього грошей — тих «в пазусі сто рублів». Проте якщо розглядати цю взаємодію з поглядом послуг шамана, можемо припустити, що ліричний суб'єкт отримав плату саме за духовну справу — упокоєння душі, якій Маня співчувала.

Подорож ліричного суб'єкта у «Лебеді» відповідає визначенню шаманізму й за першою ознакою — за наявністю подорожі між світами саме по вертикалі, вниз та вгору: «Як тяжко опустатись і підніматись...». І далі також: «І піднімаюсь до тебе.. / Боже, я падаю..» [8, с. 44].

У вірші «Ворон» з'являється ще більше образів цивілізації, загалом простір стає значно ширшим, але водночас тіснішим — більш наповненим. Замість тиші лісу, статичних дерев і попередніх появ щонайбільше трьох людей чи інших істот у попередніх поезіях, у цьому тексті вже з'являються цілі натовпи: «...там сліпуче сонце / І тисячі голих людей з усього світу...» [8, с. 51]. Сліпуче сонце також контрастує з більш темними тонами попередніх віршів, у яких переважають сутінки. Яскраве світло візуально теж додатково заповнює простір. У вірші маємо також сповнені вулиці, чергу: «Там товпились люди.. свіжі персики..» [8, с. 48]. До того ж, натовпи та світло чітко протиставлено темряві та самотності. У іншому, лісовому світі люди з натовпів готові «спорскнути у бездонну воду» і «Зірватися

знов у тінь / І там розгубитися поодинці...» [8, с. 53], а на «дарованім сонці» натомість «розімліла шкіра», «спільні кості повитягалися». Отже, маємо чітке розмежування світлого як спільного та темного як індивідуального («розгубленого поодинці» у «бездонній воді»). Це також нагадує водопій звірів у вірші «Кінь», першому в збірці, там вони «...поволі, один за одним / Опускались на водопій / До підземної ріки...» [8, с. 7]. Наприкінці тексту образи первозданного світу, у якому можемо також упізнати Едемський сад, підкріплено й прямою згадкою біблійних звірів: «Той мудрий безжальний птах, / Що прилетів аж сюди, / Понад лісами Пущі, / Деся аж звідти, де знов на волі / Бродять біблійні звірі» [8, с. 55].

Ворон з'являється у вірші у своїй доволі класичній для українських народних уявлень ролі провісника скорої смерті. Спершу ліричний суб'єкт із лаврським ключником Іваном доглядають птаха й відпускають його, і невдовзі після того в Івана помирає дружина. З цього моменту далі у вірші описано подорож до Пущі (вочевидь, до Пущі-Водиці, реальної місцевості в межах Оболонського району Києва). На перший погляд звичайна прогулянка сосновим бором, місцями, де любила гуляти Іванова дружина, перетворюється на мандрівку до потойбіччя. Лаврський ключник ступає на слід своєї дружини, яка «ще далеко не відійшла...», і готовий уже був вирушити за нею, але в останню мить оговтався й попросив повертатися. Цей момент прохання, спрямованого до ліричного суб'єкта, наголошує на його ролі в цій подорожі: саме він є провідником, який має вивести їх назад до світу людей. Також це підкреслено натяком на те, що він має забути про те, що бачив, забути дорогу до того світу, «Інакше він знов прилетить...». Ворон ніби в такий спосіб через спогад матиме зв'язок із ліричним суб'єктом і може знову прилетіти й забрати ще когось, адже він, як уже було згадано, «мудрий», але «безжальний птах».

Отже, бачимо елемент подорожі до іншого світу, який можна було б вважати ознакою шаманізму. Проте в цьому тексті не вдається розрізнити жодного руху по горизонталі: різні світи лежать в одній площині й мають здатність перетинатися. Тому повторювані образи в тексті виходять за межі звичних художніх паралелізмів: дівчина, яка білила стіну, зникає невдовзі перед появою ворона, так і не закінчивши роботи, і «низ стіни трохи не добілений...» — залишає трохи тіні в панівних сонячних тонах цієї поезії й нагадує про неспокутний (первородний?) гріх. На останній натякає також спокуса персиками

ближче до початку вірша. Ліричний герой так роздумує про молоду жінку, яку зустрів неподалік від Лаври: «Ти, видно, довго йшла до Лаври.. / Але й тебе спокусили / Свіжі персики.. ти їх не боїшся?..» [8, с. 48]. Тут очевидна алюзія до Адама і Єви. Але ліричний суб'єкт, завбачивши раптом ту саму білу стіну, відмовляється від спокуси й урешті знову повертається до Лаври. Рядки «Часом хочеться чогось такого.. / З самого дна.. Ні, сама ропа..» [8, с. 48] яскравим контрастом підкреслюють відмову від низького, мирського. Подібно потім й Іван під час пошуків дружини, уже знайшовши стежку, якою вона пішла, відмовляється від спокуси зникнути в темряві разом з нею, як інші душі, які «зриваються в тінь» і «губляться там поодинці». Отже, бачимо, як окремі елементи іншого світу маніфестують себе в світі людей, перебуваючи з ним в одній площині й без потреби долати якісь особливі межі.

На контраст темряви та світла, чорного та білого кольорів у цій поезії звертає увагу також К. Девдера: «...чорний, як і контраст чорного і білого в О. Лишеги, — це колір, що символізує “смерть” і “потойбічний світ”» [4, с. 56]. Тут також можемо додати про моделювання межового стану, забезпеченого контрастом. Визначальна риса поезики О. Лишеги полягає в тому, що його поетичну візію можна охарактеризувати як погляд крізь фокус зіткнення таких протилежностей.

Отже, ми вже з'ясували, що цей текст складно співвіднести з класичною шаманською практикою подорожі-польоту між світами, проте друга ознака шаманізму, пов'язана з його тісним зв'язком зі спільнотою, якій служить провідник душ, у вірші «Ворон» наявна в усій повноті. Адже мандрівка до Пущі здійснена саме на користь ключника Івана.

У двох останніх розглянутих нами поезіях важливо також виділити повторюваний образ сосни — дерева, яке є основним для авторського міту О. Лишеги. У «Лебеді» наявний рядок «Я переступаю щораз ту саму сосну...» [8, с. 44], який перегукується з рядками у вірші «Ворон»: «І на тій самій поваленій сосні / Знов присіли.. / Дивно.. тут нікого не було.. / За нами ніхто не йшов.. / Ми ніби там і не були...» [8, с. 54].

Сосна слугує тут своєрідною віссю для подорожі між світами — окреслює межу. Про спорідненість образу цього дерева зі світовим слушно зазначає зокрема й К. Девдера [4, с. 65].

Уся збірка «Снігові і вогню» презентує нам цілісну ритуальну дію — подорож до прийняття ключового вибору в житті ліричного суб'єкта.

На момент входження в цей процес, перед першим віршем, він перебуває на роздоріжжі світів культури та природи, і, перш ніж обрати шлях, вирішує пройти по межі, поєднати у своїй візії обидві крайності, балансувати між ними. Така перспектива надає можливість повнішої рефлексії, погляду ззовні.

У багатьох культурах світу існують відповідні магічні практики, спрямовані на ясновидіння, якого досягають саме за рахунок виходу за межі усталеного суспільного космосу. Виконуючи таку дію, людина комунікує з Іншими, з істотами потойбічного світу, яких сприймають як утілення первісного хаосу. Детально один із таких магічних актів описано, зокрема, в скандинавській традиції, де його називали «*útiseti*» (від давньосканд. *at sitja úti* — «сидіти ззовні») [10].

Збірка «Снігові і вогню» 2002 р. теж має низку подібностей із таким ворожінням, що поєднує її з ритуальною дією. Раніше ми вже з'ясували особливості часу та простору в поезіях цього циклу, виокремили ознаки, які підкреслюють провідне для них перебування на межі різних часопросторових пластів. Проте, як і кожна обрядова дія, ця поетична збірка розпочинається з визначення чітких правил і обмежень, які окреслюють сакральний простір. Їх ми відразу відчитуємо в першому тексті. У вірші «Кінь» читач приймає запропоновані автором умовності: нелінійність часу та можливість просторових трансформацій і метаморфоз окремих істот.

Як уже було зазначено, композиційно збірка поступово розвивається, коли світ людської культури починає ставати все більш присутнім із кожним наступним віршем після «Лебедя». Кульмінаційним моментом стає вірш «Жар», у якому ліричного героя «спокусив ярмарок» [8, с. 89]. Але також у цьому тексті з'являється повторюваний ритуальний жест: раптовий удар, який у вірші «Кінь» ознаменував остаточний перехід людини до життя у власній культурі, у «Жарі» з'являється знову вже з протилежною метою — руйнує вироблені для продажу на ярмарці глечики, щоби подарувати їх снігові і вогню й у такий спосіб спокутувати свій гріх [8, с. 87–88]. Але в чому цей гріх полягає? У контексті всієї збірки з'ясуємо, що таким гріхом стає саме вихід ліричного суб'єкта з середовища «дикості», зі світу природи. «Спокушений ярмарком» (світом культури), він почав віддалятися від «давніх гір», згаданих зокрема у вірші «Лис», почав забувати їх, усе більше інтегруючись у сучасний світ людей у великому місті. Наступний вірш «Він» містить образи негатив-

ного впливу людини на навколишнє середовище, що також підкреслює цю потребу спокутувати свою провину перед світом природи.

Композиційно останній вірш у збірці створює своєрідне обрамлення. Тринадцятий за рахунком, він розташований дещо осторонь решти поезій, адже у дванадцятому вірші вже було поставлено чітку крапку як відповідь поезії «Кінь», яка відкриває цикл. Перший і дванадцятий вірші є дзеркально протилежними за вирішенням провідної для них проблематики. Проте описаний у вірші «Жар» акт покаяння міг би стати остаточною спокутою провини лише за лінійної моделі сприйняття сакрального часу. Покаювшись, «самотня душа» людини зі спокоем залишає цей світ і вже не є частиною зчинених нею лих. Проте самі правила, за якими працює час і простір у збірці «Снігові і вогню», не можуть допустити такого фіналу. Адже просторова модель у ній є горизонтальною, а час — циклічним. Горизонталь не передбачає можливості втечі до іншого світу, а повторюваність часу постійно актуалізуватиме минулі помилки подібно до людської пам'яті. Тому наявність тринадцятого вірша в збірці є цілковито логічною. Саме він закриває ритуал і дає змогу знову поглянути на все ззовні — прийняти вже змінений, створений наново світ. Зв'язок провідних для збірки образів вогню та води з космогонічним мітом зауважила також І. Борисюк: «Ключовими стихіями в ліриці Олега Лишеги є вода і вогонь, що їхній символізм вкорінений у мітологічну матрицю, й навіть назва збірки “Снігові і вогню” натякає на світотворчий міт, постання космосу зі шлюбу вогню і води» [1, с. 49].

Також поезія «Він», урешті, у геніальний спосіб відкриває читачеві повний сенс вохрових написів — назв кожного вірша, презентованих у збірці як окрема сторінка перед кожним окремим текстом. Після прочитання останнього вірша стає зрозуміло, що перед нами були ті самі «глибокі знаки, проорані кривими пазурами» [8, с. 93]. Отже, текст знову відносить нас до початку: бачимо мить, коли тексти в збірці лише починають створюватися, і композиція збірки виявляється циклічною. Особливо сильний ефект створює наявність змісту на сусідній з останньою сторінкою збірки сторінці, оформленою як повне зображення цілої скрижалі з назвами тринадцятих віршів, від руки виведених вохрою на стіні.

«Він» розкриває також ще одне значення яскравого жесту руйнування щойно випалених глиняних глечиків у поезії «Жар». Ліричний суб'єкт у такий спосіб заперечує будь-яку детер-

мінованість і здатність створити щось довершене, застигле в просторі та часі, як наскельні малюнки у вірші «Кінь». І натомість маніфестує постійний рух, перетікання та змінність форми. Із ударом, який зруйнував глечики, полонений у сталій формі кінь із наскельного малюнка врешті звільняється і знову починає бігти.

Урешті ліричний суб'єкт відмовляється від намагання віднайти якийсь довершений сенс і заперечує таку можливість. Мистецтво стає лише тими знаками-подряпинами, бризками ожинового соку, які скроплюють землю, і людина не здатна віднайти довершеної істини, адже це означатиме змусити її застигнути, заперечити її «дикість». «Близка гора аж темна від солодкої ожини – / Але навіть верткий птах, / Не сідаючи на обтикану колючками галузку, / Ніяк не може склювати цілої ягоди, / А лише роз'ятрює її, скроплює соком землю / І летить голодний далі...» [8, с. 94].

Цикл «Снігові і вогню» за один із провідних мотивів має заперечення детермінованості та застигlosti мислення в усіх проявах життя й насамперед у мистецтві. Так він продовжує головну ідею циклу «Зима в Тисмениці». Інший його провідний мотив полягає у протиставленні природного та культурного світів. Саме людську культуру асоційовано з детермінованістю, яка виражається як обмеженість і нездатність відчувати свого зв'язку з рештою світу, результатом чого стає прагнення привласнити природу, і тому сюжетні ознаки поетичного циклу проявляються у поступовому збільшенні присутності людини у віршах, доки ліричний суб'єкт і сам ледве не стає частиною культури, яку заперечує. У поезії

«Жар» — передостанньому тексті циклу — представлено ритуальну дію, яка полягає в знищенні щойно закінченого твору мистецтва — глиняних глечиків. У такий спосіб ліричний суб'єкт в останню мить відмовляється нести їх на міський ярмарок, що невідворотно зробило б глечики (і його самого) частиною людської культури. Віддаючи глечики снігові і вогню, ліричний суб'єкт намагається спокутувати провину, але останній текст циклу — вірш «Він» — надає погляд ззовні, з-за меж описаної в попередніх дванадцяти поезіях ритуальної подорожі. Результатом усього дійства виявляється продовження життя в світі людей, сповнене суму за первозданною єдністю з землею, але ліричний суб'єкт тепер має важливе для нього відкриття — пам'ять про видряпані на стінах печери-барлогу знаки, яка дає йому змогу писати вже з усвідомленням неможливості створити щось довершене, а тобто стале та застигле в часі. І це зокрема пов'язує цикл «Снігові і вогню» 2002 р. із циклом «Зима в Тисмениці». Проаналізувавши їхню структуру та внутрішню сюжетну тяглість, можемо дійти висновку, що обидва поетичні цикли мають ідентичну композицію, а також являють собою форму особливого поетичного ритуалу, спрямованого на усвідомлення та прийняття певного періоду в житті ліричного суб'єкта.

Олег Лишега, свідомо відмовившись від традиційних художніх засобів, спромігся витворити власний унікальний поетичний світ і розширити межі художнього слова. Цілісність його авторського міту постала з архаїчного світогляду, органічно поєднаного з сучасністю, і, зокрема, відкрила цілковито новий простір у підході до написання поетичного твору.

Список літератури

1. Борисюк І. В. Поезія Олега Лишеги як віднайдення Іншого. *Наукові записки НаУКМА*. 2015. Т. 176. Філологічні науки. С. 42–51.
2. Вороновська Д. Музика і музичне в композиціях Олега Лишеги: «пісня 551» та «пісня 212». *Наукові записки НаУКМА*. 2017. Т. 195. Філологічні науки (Літературознавство). С. 12–16.
3. Вороновська Д. Слово, що стало «міфом»: спроба інтерпретації поезій Олега Лишеги. *Мастеріум. Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 69. С. 12–15.
4. Девдера К. Літературна творчість Олега Лишеги: інтерпретація, контекст, рецепція : дис. канд. філ. наук : 10.01.01. Київ, 2018. 204 с.
5. Лишега О. Великий міст : вірші. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. 160 с.
6. Лишега О. Вступ до «Зими в Тисмениці». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VrXPk3zJezo>.
7. Лишега О. Поцілунок Елли Фіцджеральд. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. 240 с.
8. Лишега О. Снігові і вогню. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 97 с.
9. Ой у лесі, й у лесі. Народна пісня. URL: https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK18060093.
10. Blain J. Seiðr as Shamanistic Practice: Reconstituting a Tradition of Ambiguity. *Shaman*. 1999. Volume 7, Number 2. Pp. 99–121. URL: https://www.isars.org/wp-content/uploads/2020/12/ShamanVol07_1999_dld.pdf#page=78.
11. Eliade M. Shamanism: Archaic techniques of ecstasy / translated from the French by W. R. Trask. Princeton University Press, 1972. 610 p.

References

- Blain, J. (1999). Seiðr as Shamanistic Practice: Reconstituting a Tradition of Ambiguity. *Shaman*, 7 (2), 99–121. https://www.isars.org/wp-content/uploads/2020/12/ShamanVol07_1999_dld.pdf#page=78.

- Borysiuk, I. (2015). Poezia Oleha Lyshehy yak vidnaydennia Inshoho. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 176, 42–51 [in Ukrainian].
- Devdera, K. (2018). *Literaturna tvorchist Oleha Lyshehy: interpretatsiya, kontekst, retseptsiya* [Doctoral thesis] [in Ukrainian].
- Eliade, M. (1972). *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy* (W. R. Trask, Transl.). Princeton University Press.
- Lysheha, O. (2002). *Snihovi i vohniu*. Lileya-NV [in Ukrainian].
- Lysheha, O. (2012). *Velykyi mist: Virshi*. LA “Piramida” [in Ukrainian].
- Lysheha, O. (2015). *Potsilunok Elly Fitsdzherald. A-BA-BA-HA-LA-MA-HA* [in Ukrainian].
- Oy u liesi, y u liesi. A folk song. Polyphony Project. https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK18060093.
- Voronovska, D. (2017). Muzyka i muzyczne v kompozytsiyakh Oleha Lyshehy: “pisnia 551” ta “pisnia 212”. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 195, 12–16 [in Ukrainian].
- Voronovska, D. (2017). Slovo, shcho stalo mifom: Sproba interpretatsiyi poeziy Oleha Lyshehy. *Mahisterium. Literaturoznavchi Studiyi*, 69, 12–15 [in Ukrainian].
- [Yurii Kucheriavyyi]. (2020, April 8). Oleh Lysheha Vstup do “Zymy v Tysmenytsi” [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=VrXPk3zJezo> [in Ukrainian].

M. Kalinichenko

THE EMBODIMENT OF OLEH LYSHEHA'S MYTHOPOEIA IN HIS POETIC CYCLES “WINTER IN TYSMENYTSIA” AND “TO SNOW AND FIRE”

In his creative works, Oleh Lysheha has managed to create a self-contained mythopoeia, based on his unique perception of the world. A specific archaic worldview regained its relevance in his poetry and consistently appears in its lyrical subject's way of thinking. The texts from different poetic cycles contribute to one concept-plot continuity unified by consistent mythologemes and by the special ways the time and space are organized in Oleh Lysheha's poetic world. In this article, the author's poetic cycles “Winter in Tysmenytsia” and “To snow and fire” are viewed both as separate conceptually whole pieces and as elements of the whole Oleh Lysheha's mythopoeia. Such an approach opens a new perspective on the way the cycles are built internally and on how certain parts of them interact with the external panorama of the poet's literary heritage. Both poetic cycles show clear traces of ritualistic intent aimed at reflecting upon a set period of time and at drawing inner drastic change that occurs in the lyrical subject as well as at attempting to accept it. The natural elements, specifically water and fire, act as the catalysts of such change and the process of writing becomes the key myth interacting with the readers on a metatextual level. Both poetic cycles are equally concluded with the descriptions of specific actions that can be interpreted as the destruction and rearrangement of the lyrical subject's worldview. In “To snow and fire”, there are also certain texts which can be compared to shamanic journeys and that is also a subject of debate in the article.

Keywords: Oleh Lysheha, intertext, concept, mythopoeia, mythopoeics, poetic ritual.

Матеріал надійшов 20 вересня 2023 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Карнець Ю. Ю.

«БЕЗҐРУНТЯНСТВО» В. ПЕТРОВА-ДОМОНТОВИЧА У ФІЛОСОФСЬКОМУ КОНТЕКСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано феномен «безґрунтянства» у художніх творах і наукових розвідках Віктора Петрова-Домонтовича. Виокремлено конструктивні аспекти феномену у філософському контексті другої половини ХХ століття: одірваність від звичного життєвого плину, його культурне означування, незворотне прямування за бажанням у психоаналітичному розрізі та продукування письма як утвердження «безґрунтянства». Зроблено спробу виявити тяглість «безґрунтянства» як конструктивний початок у літературі українського модернізму («пастельна романтика» М. Коцюбинського, ранні твори В. Домонтовича) та певне передування екзистенціалізму в літературі повоєнної Європи в 1940-х рр. Залучено поняття письма, так зменшено дистантність між філософськими інтенціями «безґрунтянства» та літературознавчими, заразом зважено на такі ознаки письма, як замисленість, інтелектуалізм і соціальна стишеність. Конструктивні аспекти «безґрунтянства», їх функціонування у тексті В. Домонтовича проаналізовано на прикладі романів «Дівчина з ведмедиком» і «Доктор Серафікус».

Ключові слова: «безґрунтянство», письмо, бажання, екзистенціалізм, Віктор Петров, В. Домонтович, неокласицизм, Ю. Крістева, Уявне та Символічне, романтичне мистецтво, «неправдоподібні істини».

Коли говоримо про «безґрунтянство», говоримо про межовість між усіма часами та культурами, куди втрапляє людина, вивласнюючись зі звичного часопростору, соціальних зв'язків та обов'язків, тим вона відкриває іншність у собі, якої не помічає в навколишньому середовищі. Зазвичай «безґрунтянство» розглядають у синонімічному ряді з негативізуючими поняттями екзиль і алієнації, очевидний висновок з такої одірваності, тим паче якщо вона позначена травмою, — деструкція. Мене цікавить не так прокласти цей причинно-наслідковий шлях до смерті, як описати простір «безґрунтянства»: з чого він вибудовується, чим заповнюється, внаслідок чого продовжує тривати.

Актуальність статті полягає в історико-культурному процесі, в якому перебуває українське суспільство від початку повномасштабного вторгнення росії. Літературознавиця Тамара Гундорова, яка опинилася опісля 24 лютого 2022 р. в Мюнхені — одному з головних міст на «Планеті Ді-Пі»¹, пише: «Я хо-

тіла зрозуміти, ні, навчитися жити в цьому світі зависання і випадання з буття і часу» [6], в якому жили та мислили Віктор Петров, Юрій Косач, Юрій Шевельов, Ігор Костецький та багато інших інтелектуалів.

Проростати коренями догори — перифраз назви нового есею Тамари Гундорової, але також алюзія на гравюру Якова Гніздовського до обкладинки першого видання «Доктора Серафікуса» 1947 року в Мюнхені. Паратекстуальний зв'язок дереворізу та змісту роману досі означають сучасні дослідники, однак одним із перших був Юрій Шевельов, зваживши на візуальне обрамлення видання роману в рецензії «Не для дітей», поміщеній у другому числі «Арки» за 1948 рік [25, с. 4].

Поза історико-культурними контекстами на онтологічному рівні «безґрунтянство» — складне явище, яке має емансипативний і конструктивний потенціал. Мета цієї статті — виокремити кілька таких аспектів, а також розширити контекст рецепції феномену в художніх творах та есеях Віктора Петрова-Домонтовича. У статті я звертаюся до двох романів В. Домонтовича: «Дівчина з ведмедиком», опублікованого в київському видавництві «Сяйво» у 1928 р., а також

¹ Покликання на однойменний твір Уласа Самчука, який оповідає про життя української еміграції в повоєнній Німеччині. Ді-Пі — транслітерація англійського скорочення D. P. — усталеної назви таборів переміщених осіб Displaced Persons.

«Доктор Серафікус», який був написаний у другій половині 1920-х рр. в Україні, однак побачив світ у видавництві «Українська трибуна» в Мюнхені в 1947 р. У виданні 1947 р. вказано, що це «кінець першої частини», а отже, щонайменше було плановано другу частину роману. Тож, аналізуючи першу частину, яка нині доступна для загалу, я не можу опинитися в кінці тексту чи завершити судження про нього, бо стоїть це судження біля незвіданого. Звернімо також увагу на розвідку Т. Гундорової «Поліморфізм “Доктора Серафікуса” В. Домонтовича у контексті постмодерної епохи», в якій науковиця розгортає концепт «ретроспективного читання» та ймовірну трансформацію В. Домонтовичем тексту під час підготовки до видання. Рецептивно текст «Доктора Серафікуса» стає цілістю, однак я говоритиму про безгрунтянство цього роману без певності його початків і кінцевих розділів, без ґрунту в одному історико-культурному контексті. Текст В. Домонтовича, пише Т. Гундорова, зростає у собі ангела історії Вальтера Беняміна: у ньому прозорі думка, яка належна декільком епохам і продовжує рух у майбуття [7, с. 479]. Перший відтинок — 1920-ті рр. і Київ, який оговтується від революції та буремних змін влад. Другий — 1940-ві рр. і ледь притомна Баварія опісля Другої світової війни, повсякдення Ді-Пі, МУР. Неминуче я матиму справу з двома завитками української історії ХХ століття та «безгрунтянством», яке у творчості В. Домонтовича простяглося крізь десятки років, набуваючи всеохопності в його художніх творах, наукових розвідках та есеях як історіософа та філософа.

До феномену «безгрунтянства», зосібна у прозі В. Домонтовича, зверталися доволі багато українських літературознавців, серед них Віра Агеева, В'ячеслав Брюховецький, Т. Гундорова тощо. Дослідники здебільшого лаштували феномен в історико-культурному контексті того чи того художнього твору, зважаючи на біографію Віктора Петрова, його історіософські розвідки, присвячені Відродженню, бароко та йому сучасній епосі. Понад те, у ранніх творах В. Домонтовича 1920-х рр. помічали паростки екзистенціалізму, які передували всеохопному потрясінню Другої світової війни та послідовному розвитку філософської течії у працях Жана-Поля Сартра. Перебуваючи на еміграції та провадячи активну діяльність, зокрема мова про видання роману «Без ґрунту» та «Доктора Серафікуса», участь у дискусіях, видавничому процесі Мистецького українського руху, редагування журналу «Арка» та викладання у Вільному українському університеті в Мюнхені, Віктор Петров

у статтях зачинав діалог на рівних у просторі західноєвропейської філософії ХХ століття. Про певну спорідненість історіографічних концепцій Віктора Петрова та французького філософа Мішеля Фуко писали також В. Агеева, Т. Гундорова та Іван Фізер. Соломія Павличко потверджувала структуру «як один з головних принципів Нашого часу» [17, с. 331] у розвідках В. Петрова, тим наближаючи його до структуралізму, який здобував все більшу прихильність у 1950-х. Незважаючи на такі середохрестя, нас також цікавлять спокій і певність, із якими В. Петров в есеї «Вага і міра слів (з літературного щоденника)» пише: «Криза культури наших днів своїм корінням вростає в 20-ті роки. Наші дні реставрують уже знані настрої і відновлюють уже відомі ймення» [18, с. 834].

Неодноразово вітчизняні літературознавці наголошували на суголосності української літератури першої половини ХХ століття та ідеї буття Жана-Поля Сартра, думки про нелінійність історії Мішеля Фуко. Певним чином революційні події 1917–1921 рр. стали значним екзистенційним переживанням для багатьох майбутніх письменників, які, подібно до головного героя «Міста» Валер'яна Підмогильного Степана Радченка та самого В. Підмогильного, цілеспрямовано чи ні, але робили спроби осмислити досвід суспільних і державних потрясінь у письмі². Тож у літературному просторі України 1920-х рр. з'являються зародки спротиву та осмислення людської сутності в умовах тоталітарного суспільства, що передує розвитку подібних інтенцій у європейській філософії після Другої світової війни та оприявнення деяких її подробиць.

У цьому повоєнному історичному відтині у другій половині 1940-х рр. відбувається певна синхронізація української гуманітарної думки, яка була би неможлива без мислителів і митців, які перебували в еміграції та провадили неймовірної жвавості інтелектуальну діяльність. В. Брюховецький, покликаючись на спогади кола В. Петрова, писав, що той завжди винаймав окремі кімнати і ніколи не жив у таборах, проте був у приятних близьких і продуктивних зв'язках із багатьма українськими спільнотами в таборах Ді-Пі [4, с. 153]. В. Петров бачив наслідки килимових бомбардувань, через які послідовно було винищено великі та численні маленькі міста Німеччини протягом 1943–1945 рр. Руїни Берліна, Мюнхена, Гамбурга, Дрездена та бага-

² Я свідомо залучаю поняття «письма», щоби зменшити дистантність між філософськими інтенціями «безгрунтянства» і текстом, разом літературознавчою аналізою.

твох інших міст були простором, у якому наново облаштовували *одірване життя* не тільки німці [11, с. 44], а й емігранти з УРСР. В. Петров в есеях 1940-х рр. відкрито говорить про катастрофічність Другої світової, про минуцність людини. Т. Гундорова звертає увагу на суголосність есеїв В. Петрова та «Діалектики просвітництва» Теодора Адорно і Макса Горкгаймера [7]. Еміграція до Сполучених Штатів, тому певна дистатність, уздатнила їх рефлексію, так само, як і у випадку В. Петрова. Численні спогадування про них знаходимо у Юрія Шевельова та Олекси Воропая. Ці свідчення важливі, тому що це унікальна ситуація, коли український інтелектуал споглядав поразку Німеччини, деструкцію Західної Європи зсередини. Хвиля зруйнованих і допоки зцілених міст, яка котиться сторінками спогадів кожного, хто рухається з інших регіонів країни до Баварії у спробі не потрапити до підконтрольних Радянському Союзу територій і триматися від них подалі. З Берліна, через Саксонію, Тюрингію до Баварії — це приблизний шлях Ю. Шевельова. У Берліні на Фрідріхштрассе його настигло бомбардування, це один із найбільш повно описуваних епізодів руйнацій у його спогадах «Я — мене — мені... (і довкруги)»: «Вулиця буза захрясла грузами впалих будинків. Вулиця була суцільне море полум'я. [...] Повітря було чорне, точніше — чорно-рожеве від диму, пороху стін, що перестали бути стінами. [...] Я не бачив забитих і поранених, але можу собі уявити, скільки їх було. Якщо вони кричали, то цього не було чути через гуготіння полум'я, падіння зрушених стін, запізнілі вибухи бомб» [24, с. 44]. Юрій Шевельов на час нальотів на Дрезден у ніч із 13 на 14 лютого 1945 р. перебував у Пляуені й чув, як понад містом пролітали американські літаки. За декілька днів Пляуен так само буде зітертий із землі. Ось як Ю. Шевельов описує ці події: «Безглуздий дрезденський голокост, про який ніхто не кричить і чий жертви не волають до неба» [24, с. 52].

Ю. Шевельов наголошує також на великій мобільності українців у Баварії, він сам довгий час їздив до Мюнхена на роботу з сусіднього містечка: «Ще інтермедійніші були появи на день на кілька годин гостей з інших міст. Залізничні ставали на ноги, люди мали безліч вільного часу, віддали в межах Баварії розмірно невеликі, і весь український малий, у межах Баварії, світ приходив у рух» [24, с. 76]. У такий «інтермедійний» випадковий зустрічі відбувається заснування Мистецького українського руху, потрібно для того, щоби зберегти для себе можливість

мати і користатися українськими шрифтами, які у межовий момент змін влад у Регенсбурзі були вивезені подалі від радянської адміністрації [24, с. 77].

Видається цікавим зіставити мотивації пересувань українців із пересуваннями німців. В. І. Зебальд звертає на це окрему увагу, аналізуючи тексти німецьких письменників. Причини звісно різнилися, але корінилися, переважно, в одірваності та неусталеності життя загалом. Дослідник зосібна звертається до ідеї Генріха Белля: «В такому досвіді колективної втрати коренів якраз і криється пристрасть німців до подорожей, те почуття, що людина ніде більше не може залишатися надовго і постійно мусить бути деінде» [11, с. 44].

Однак якщо повертатися до українського ґрунту, варто також згадати есеї Юрія Шевельова «Від Коцюбинського до Росселліні», в якому вичерпно проаналізовано певний рефрен розвитку європейського мистецтва та літератури. Автор сфокусований на одірваності від традиції та «безґрунтянстві», передчуття якого віднаходить у новелі «На камені» (1902) М. Коцюбинського. Зіставляючи з новелою кінострічку «Стромболі, земля Божа» (1950) італійського режисера Роберто Росселліні, Ю. Шевельов розглядає проблему «безґрунтянства» поза історико-культурними контекстами, наголошуючи на внутрішньому чутті: «в душі людини зародилася туга за безґрунтям» [23, с. 70]. Важливо, що відсутність ґрунту для Ю. Шевельова не призводить до деградації та смерті, це інший модус існування поза нібито апріорними ідеями та традицією. Ю. Шевельов говорить про віру в людину та «пастельну романтику» М. Коцюбинського — це нагода наново віднаходити або створювати ґрунт. В українській літературі розгільний феномен «безґрунтянства» має гуманістичні конструктивні паростки, що згодом втілюватимуться у мистецтві та філософії двічі повоєнної Європи ХХ століття.

Зважаючи на наведені вище тези, наше переконання полягає у тому, що «безґрунтянство» не замкнуте в окремому тексті чи контексті, завдяки доробку Віктора Петрова феномен на українському ґрунті та в обставинах повосенної Європи у другій половині 1940-х набув до кінця не розгадану тяглість і смислові напластування, завдяки яким твори В. Домонтовича залишаються невичерпними.

Далі я спробую з'ясувати, яким може бути «безґрунтянство» як феномен, притаманний модерній людині ХХ століття. По-перше, це байдужа неукоріненість у життєвий плин, аліе-

нація у світ внутрішнього безчасся. Однією з причин з'яви такого явища, яка суголосить й історико-культурному українському контексту 1920-х років, — це ситуація «жителя країни без влади»: за Юлією Крістєвою, коли «політичні інституції у стані кризи більше не забезпечують символічної ідентичності влади та осіб» [13, с. 184]. Так сталося і з неокласиками, які не були членами офіційних літературних угруповань, а їхня поезія і перекладацька діяльність йшли в розріз із загальним задивуванням, стрімким технічним прогресом та оптимістичним поглядом футуристів у соціалістичне майбуття.

«Шостий у гроні»³ неокласиків Віктор Петров писав прозу, в якій так само переважала завороженість ренесансним сталим горизонтом, бароковою вишуканістю форм і класичною прозорістю. Ці явища з прочитаних книжок, архітектури Києва та розмов у колі однодумців стали основою для гармонійного єднання уяви та діяльності, втілювалися у маєстатній поезії Михайла Драй-Хмари, Миколи Зерова, Максима Рильського, Юрія Клєна, Павла Филиповича та прози В. Домонтовича. У статті «Микола Зеров та Іван Франко» Віктор Петров пише про повсякдення друзів у селі Баришівка, які потому стали спільнотою неокласиків: «У цих острівних умовах відокремленого од цілого світу села витворюється той напрямок, який згодом став знаний під умовним і необов'язковим ім'ям “неокласицизму”. Ізольований побут уточнив не лише просторову, але й творчу відрубність тих, що осіли в “болотяній Лукрозі”, склали основне ядро групи» [20, с. 786].

Неокласики рецептували власну дійсність крізь культурні коди інших епох, у сонеті М. Зерова «Lucrosa» прозоріє Баришівка 1921 року та неокласики, які свідомо позбулися ґрунту університетських катедр, семінарів і київських голонних років:

*Живем ми, кинувши не Київ — Баальбек,
Поодаль від розмов, людей, бібліотек
Ми сіємо пашню на неродюче лоно.
Часами служимо владиці Аполлону,
І тліє ладан наш на вбогім олтарі* [12, с. 72].

В. Домонтович в одному з перших творів, написаних у 1920-х рр., подібним чином розгортає оповідання «Розмови Екегартові з Карлом Гоцці» у Венеції ХVІІІ ст., в діалозі героїв видніються тема революції, сміливі пориви в майбуття та консервативна сталість, актуальні й для сучасності Віктора Петрова. Натомість у романах «Дівчина з ведмедиком» і «Доктор Серафі-

кус» письменник безпосередньо розгортає ситуацію вивласнення з дійсності. Цікаво, що певна незалученість у справі буденні була притаманна й самому Віктору Петрову, про це Ю. Шевельов спогадує так: «Людська діяльність видавалася йому метушнею пігмеїв, не здатних бачити завтрашній день, кружлянням мушви в соняшному промені, кишінням мурашок у купі гною» [25, с. 213].

Нарешті, доречно проаналізувати тексти В. Домонтовича та окреслити, які безгрунтянські інтенції було втілено в них. Іполіту Варецькому, головному герою «Дівчина з ведмедиком», і Василю Комасі, «Доктору Серафікусу», бракує органічного символічного вираження: Іполіт Варецький замкнутий у хімічних формулах, Василь Хрисанфович — у примітках до наукових текстів, де «біла одноманітність прямокутників [...] замикає в собі обрій вражень» [9, с. 165]. Лише примітки гарантують правильність будь-якого твердження Комахи, без них не існує його висловлювання. Одна з характеристик такого стану — це позачасовість. Звично усталений час складається з митей, які поєднуються між собою й орієнтуються на кінцеву визначену точку. Це «еволюційний час», за Фуко [22, с. 200]. Однак «для Комахи дні, тижні, роки зливаються в один одноманітний плин, що в ньому тижні, місяці, навіть роки линуць і зникають непомітно» [9, с. 167]. Згодом це уповні оприявниться у взаєминах Комахи та Тасі: два метри (декілька хвилин шляху) між їхніми кімнатами здавалися неосяжною «пільмою екваторіальних ночей» [9, с. 198]. Простір плується: перебуваючи то в Могилеві, то в Кам'янці, Комаха замкнутий у «реально-неіснуючому» [9, с. 231].

Час Іполіта Варецького не належить йому, а уповні відданий заводові. Його діяльність на заводі зумовлено прикметами доби. Про завод як «лаштунки» для героя у рецензії спогадує Григорій Майфет та додає про значну обізнаність Іполіта з літературними творами, до якої він повсякчас звертається як оповідач [15, с. 240]. В оповідачі безумовно є частка самого автора, який і спогадує Марселя Пруста, Нікколо Макіявеллі, Гомера тощо. Тож непослідовність тексту дозвільна, наприклад в епізоді, коли герой-оповідач іде за бажанням зобачити Зину та іде до Москви, та опісля цього епізоду проводить залишок літа на Дніпрі з Мар'єю Іванівною. Так само час Іполіт не відданий заводові під час відпустки в Криму. Цікаво, що кримський епізод із Зиною та Лесею — це своєрідний перифраз відпочинку з Мар'єю Іванівною на дніпровських берегах.

³ Покликання на назву статті Юрія Шевельова «Шостий у Гроні. В. Домонтович в історії української прози».

Остання зустріч із Мар'єю Іванівною гармонійна у вічній нескінченності соняшного дня. Однак вічність, у якій перебувають обидва герої, замкнено у воді: «...небо, дерева, берег живуть повтореним, подвоєним життям у прозорому дзеркалі води» [8, с. 67]. Тільки у цьому подвоєному житті, засланому сонячним промінням, можливе єднання Іполіта з Марусею. Розніжений герой видіє крізь сон та сонце, ритм оповіді сповільнюється, і герой стежить, як минає час, коли «Маруся, зігнувши долоню, через розкриті пальці сипле тонкий попелясто-жовтий струмок [піску]» [8, с. 67]. Грунт певний, можна досягнути чуттями пісок та воду, шелест дерев і їхню цілість у воді. Однак Іполіт викочується з потоку медвянистого часу, поринає у викладання та заводові турботи.

На противагу спільний часопростір із Зиною не має цілоти й витонченої симетрії: «...рису обрїю губиться, і не можна відрізнити, де в потоках білого сїява кінчається море й починається небо» [8, с. 90]. Якщо в п'ятому розділі Іполіт проводить до річки Марусю, яка боїться води, то в сьомому Іполіт «волів би лежати на пляжі, слухати Гетеву “Іфігенію”» [8, с. 95], однак за ініціативи Зини разом вони відпливають далеко від берега: тут у безкрайому морі Іполіт відчуває себе непевно, йому не до вподоби «це почуття простору, великої одірваності, повної самотності в морській пустелі» [8, с. 95–96], яке радо смакує Зина. Прикметно також, що літня розслабленість Іполіта на Дніпрі не залучає інтертекстів, однак в описуваному кримському епізоді читання вголос Гетевої «Іфігенії» дає змогу побачити, як Зина відкидає упокорений образ грекині, яка «слухала, як назустріч їй зідханням тільки хвилі приносили глухі згуки...» [8, с. 95]. Крихкий і слабкий образ у німецькій драмі змінюється ближчим до Зини з давньогрецького міту — «жрекиня суворої богині, що їй офірували криваві людські жертви» [8, с. 95]. Іполіт же прихильний до примарно осяжного книжкового образу, за яким можна безпечно спостерігати, слухаючи дівочий голос. Герой залишається на березі з літературною Іфігенією, прагне зазирати в провалля, проте обережно через літературу, про яку Жорж Батай міркував: «Ми підходимо до безодні — але не для того, щоби упасти в неї. Ми прагнемо сп'яніння від запаморочення — і нам достатньо тільки образу падіння» [3, с. 99]. Втрачати ґрунт — зваблива перспектива для Іполіта, проте не до кінця переконлива. Ці епізоди, ніби римовані рядки поезії, означають два антитетичні простори.

По-друге, «безґрунтянство» — це брак ґрунту в Ідеї, початку або кінця; протидія цілоти та лінійності мислення. Там, де немає ієрархії ідеї та копій, там є панування симулякру — утворення без прототипу, в якому дозвільна внутрішня мінливість. Воно породжує «афект подібности» [31, с. 49], проте це лише примара, літературний експеримент, коли «теорія чутливості як форма можливого досвіду» поєднується з «відображенням реального досвіду» [31, с. 51]. У «Засадах поетики» В. Петров міркує: «Естетична доктрина наступної доби виступає з гаслом суцільної негації реального» [19, с. 901], — послідовно негативізуючи реальність, мистецтво стає тотальним і заступає реальність. Якщо пристати до порівняння літературного твору з симулякром, як це робить французький філософ Жиль Дельоз, звертаючись до «Поминок по Фінегану» Джеймса Джойса, то саме однорідні утримувальні структури симулякру — гетерогенні серії — у кожній взаємодії з текстом наново збирають реальність, залишаючись естетичною цілістю [31, с. 31].

«Чи не стане саме тому наш час добою розцвіту глибоко самотнього й сугубо приватного, замисленого в собі мистецтва, мистецтва душі, що ридає в пустелях безмежного?» [19, с. 909] — продовжує В. Петров. «Пустелі безмежного» суголосні зі словами Ф. Ніцше: «...за кожною печерою ще глибша печера (мала б критися) — незмірно чужіший і багатший світ під кожною поверхнею, провалля під кожною основою, під кожним “обґрунтуванням”» [16, с. 177]. Платонівська стіна печери порушна, точку опори втрачено: глядач мистецтва і читач літературного твору приречені на непевність єдиного представлення.

Понад те, література стає «глибоко самотнім» мистецтвом, тяжіючи зсередини до збування кордонів ідеологій і культурних кодів, які утримують її будову. Замисленість, інтелектуалізм і соціальну стишеність новочасної літератури спогадує Ролан Барт у тексті «Нульовий ступінь письма» 1953 р., а також письменниця Наталі Саррот в есеях «Ера підозри» 1956 р. Літературний твір видається цілістю, яку наново віднаходить кожний читач і дослідник, стаючи його частиною, розділяючи з ним власне Я. Таку мінливість неможливо відшукати уповні, проте можливо створити, як-от у «Дівчині з ведмедиком»: Зина витворює «неправдоподібні істини», які не мають точки тяжіння у «фальшованому театрі фалоцентричної репрезентативности» [29, с. 884]. Тому «безґрунтовність», зокрема самого роману, набуває конструктивної сили.

Іншим виявом такої «безгрунтовності» може бути Василь Комаха, який становить лише «паперову силуету» [9, с. 225] і має потенціал бути будь-ким — «унеможливлену умовність» [9, с. 224]. Згадаймо його слова: «...я ніхто, але хочу бути людством». Комаха «зберігав у собі знання нездійснених падінь» [9, с. 185], оповідач говорить про «обмеженість і замкненість його бажань» [9, с. 185], герой не володіє власним часом і простором. На противагу Вер і Корвін проголошують «активність людини», їх єднає ідея того, що «цивілізоване людство культурне у своїх мистецтвах, але воно лишилося варварським у своїх почуттях та бажаннях» [9, с. 204]. Прикметно, що ця теза суголосить одній із пізніших думок Віктора Петрова 1940-х рр., де він наголошує на необхідності біологічного до-розвитку людини [21, с. 820]. Варто зауважити також плінність першої розмови Вер і Корвіна, яка уздатнена сміливістю обох здогадуватися та уявляти. Інтуїцію і речевість фактів збалансовано, розмова плінна, фрази обох повні супроти сум'яттю та рвучкості першої розмови Тасі і Комахи, Комахи і Вер.

По-третє, «безгрунтовність» доречно розглянути в психоаналітичному сенсі як відмову від овнутренення почуття та його психологізації, як прямування за бажанням. У філософії другої половини ХХ століття таку думку розвинув французький психоаналітик Жак Лакан, далі вона знайшла втілення у філософії Ж. Дельоза, Фелікса Гваттарі, Алена Бадью тощо.

Ж. Лакан вважав трагічним незворотне прямування за бажанням до смерті, зосібна психоаналітик ґрунтовно розгортає це твердження в «Етиці психоаналізу», де значну увагу концентровано навколо постаті Антігони. Елізабет Рудінеско потверджувала: «для Лакана... вона [Антігона] втілює впертість та незвідність суб'єкта, готового на все, щоб не зрадити своїм прагненням» [2, с. 72]. Серед персонажів В. Домонтовича наближається до такого уявлення Зина, яка йде на переступи патріархального світу, не відступаючись від неправдоподібних істин. Єдине бажання, до якого чутливий Іполіт — це бажання сексуальне: його літні примари, за якими він прямує до Москви. На противагу Зина відчуває жагу повсюдно, вона левітує, тому що відмовляється від падіння, зокрема артикулює таку думку в розмові про втрату цноти: «Падіння, дорогий Іполіте Миколайовичу, не існує» [8, с. 72]. У левітації вона вільно конструює власні цінності та орієнтири, як-от відмова від шлюбу, вивчення китайської чи світлин у напівоголеності. У В. Домонтовича прямування за власним бажан-

ням — це шлях одірваності від звичних циклів людського життя, втілення химерностей: не можна не оминати слів героя «Дівчини з ведмедиком» Василя Гриба: «Фантоми, хоча б які химерні вони не були, треба здійснювати» [8, с. 124].

Дослідники вважають Зину авангардною, однак початки можуть бути поглиблені, адже саме романтична доба філософії та літератури Йоганна Фіхте, Фрідріха Шеллінга та Фрідріха Шиллера уздатнює людину витворювати власний світ, відкидаючи приписи Просвітництва, які для романтиків необхідно підважувати, адже «уніфікована відповідь у справах людей, імовірно, буде згубна» [28, р. 146]. Романтичне мистецтво, за визначенням Фрідріха Шлегеля, є «постійним становленням без змоги коли-небудь досягнути досконалості» [32, р. 183], воно полишає усілякі спроби знайти ґрунт у тлумаченнях людської сутності, мистецтва та філософії. Тож це втрапляння у *Sehnsucht* і безкінечна подорож до блакитної квітки Новаліса. Трагічність полягає у її недосяжності, однак у незворотному русі життям і мистецтвом. Прикметно, що саме через «жінку», у нашому випадку Зину, відбувається спроба гри трагічної. У праці «Рапсодія театру» А. Бадью означає: актор і акторка стають «жінкою», аби вивільнитися з-під кастрації та постійного намагання відкинути у позасвідомість почуття втраченого [26].

Дослідники вже наголошували на психоаналітичних нашаруваннях у творах В. Домонтовича, чого вартують лише сновиди Варецького та Комахи. Твори наскрізно просякнуті психоаналізом, зосібна автопсихоаналізом, тож роман є своєрідним сеансом, наприкінці якого герой наново розпочинає шлях у символічному світі. Етичне значення психоаналізу стверджували наступники Ж. Лакана А. Бадью, Е. Рудінеско та Ю. Крістева: «Психоаналіз випробовується як подорож у чужість іншого й самого себе, до етики поваги до несумісного» [13, с. 241]. У цих рядках уповні видніється той шлях, який проходить Іполіт, усвідомлюючи варіації життя в історії родини Буцьких, «Державці» Макіявеллі, розмовах Василя Гриба про «серйозне ставлення до несерйозних речей» [8, с. 125], про матір і вагітну дочку на вулиці. Зрештою, він оприявнить чужість у собі та Зині: ним «заволодіє бажання тікати, усе одно куди» [8, с. 154]. Тож Варецький утрачає ґрунт: світоглядну певність та усталеність. Тим більш гіркою є іронія, що Варецький протягом усього роману видається уважним споглядальником, тим, хто помічає та аналізує долі

інших. Зокрема, з такою інтенцією звертається його колега Панас Григорович: «Ви, Іполіте Миколайовичу, психолог (слово “психолог” Панас Григорович говорить, наголошуючи на останньому складі)» [8, с. 140], і дає прочитати вирізку з газети, де розповідається про вбивство в родині Буцьких. Однак головний герой не стає спроможним створити неконвенційний зв'язок із Зиною, світ власних істин і справжньо пізнати чужість.

Письмо — це там, де ідеологеми заломлюються, там, де суб'єкт стає на шлях вислизання і конструювання Іншого із себе і навспак. Юлія Крістева у «Самі собі чужі» розмірковує: «Поліфонічна майстерність письма полягає в тому, щоб безупинно складати і розсипати фрагменти складанки якоїсь основоположної загадки, а не “світу”, що його метафізичний митець вважає недосяжним внаслідок бозна-якої помилки» [13, с. 46], це те, чого досягає Іполіт Варецький та Комаха наприкінці, — складність світу. У «Дівчині з ведмедиком» годі шукати цілоти, тут Іполіт зіштовхується з верлібровою Зиною. Цілість роману зміщено в межовість, немає точки тяжіння сюжету. «Основоположну загадку» ніби по-різному, але впізнають Василь Гриб, Зина та Іполіт, маніфестують її у розмовах. Варецький — той, для кого слова були завше «пустельні» та оманливі, наприкінці розмірковує про останню варіацію своєї власної історії у «Державці» Ніколо Макіявеллі. Ця варіація складності людських взаємин струменить з книжки, тут Іполіт «під текстом виявл[яє] інший текст, своє інше...» [14, с. 42]. Важливо, що саме в читанні стає доступна для Іполіта уся складність світу, останні рядки свідчать, що Іполіт усвідомлює хиткість та непевність життя: «Я дивлюсь на шафи, заставлені книжками в палітурках, і думаю» [8, с. 151]. Так закінчується не один пасаж наприкінці роману. Йому також стає доступним згорнуте передсмертне послання від Зини, яке було її власним письмом.

Ці та інші явища, які складають наше розуміння феномену «безгрунтянства», також

осмислювали французькі філософи в другій половині ХХ ст., праці яких вирізнялися неабиякою уважністю до проблем літературної творчості й письма. Вони послідовно працювали над подоланням логоцентризму, водночас надаючи мові неабиякої ваги. Наприклад, філософи Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі розробляли концепції ризоми — кореневища, яке через свою заплутану розгалуженість росте повсюдно, тому ніде певно [30, р. 13]. Така структура є мандрівною та мінливою, таким є суб'єкт і будь-який концепт у їхній філософії. Нас цікавить, передусім, невідривність постструктуралізму від поняття «письма» та оновлення психоаналітичного методу.

Отже, у цій статті зроблено спробу означити три модуси розгільного феномена «безгрунтянства». По-перше, байдужа неукоріненість у життєвий плін, алієнація у світ внутрішнього безчасся. По-друге, брак ґрунту в Ідеї: де немає ієрархії ідеї і копій, там панує симулякр — утворення без прототипу, в якому дозвільна внутрішня мінливість. По-третє, «безгрунтовність» доречно розглянути в психоаналітичному сенсі як відмову від овнутреннення почуття та його психологізації, як незворотне трагічне прямування за бажанням. Не менш важливо, що один із текстів, до якого ми повсякчас зверталися, — роман «Доктор Серафікус», датовано 1928–1929 рр., однак видано у 1947 р. в Мюнхені, коли Віктор Петров-Домонтович перебував в еміграції і провадив активну культурну, наукову, викладацьку діяльність у Німеччині. Нам було важливо дослідити його світоглядну трансформацію через наукові публікації в 1940-х рр., коли він не лише у метафоричному, а й у буквальному сенсі відривається від ґрунту рідної землі. Маємо історичну риму із сьогоденням, коли багато українців змушені полишити домівки і зазнати «безгрунтянства». Ми зробили перший крок для того, щоби прокласти тяглість такого феномена від прози українського модернізму до філософської думки Франції другої половини ХХ ст., щоби уздатнити українське суспільство відрефлексувати такий досвід зараз.

Список літератури

1. Агеева, В. Поетика парадокса. Интеллектуальная проза Виктора Петрова-Домонтовича. Київ : Факт, 2006 с.
2. Бадью А., Рудінеско Е. Жак Лакан: сучасність минулого. Діалог. Київ : Клубук, 2020. 120 с.
3. Батай Ж. Історія еротизму / пер. з фр. І. Рябчій. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2021. 176 с.
4. Брюховецький, В. День, що може вмістити вічність. *Віктор Петров: верхи долі — верхи і долі*. Київ : Темпора, 2013. С. 150–167.
5. Брюховецький, В. Засновок концепції «безгрунтовності» Віктора Петрова. *Слово і Час*. 2019. № 7. С. 3–17.
6. Гундорова Т. Коренями догори і страх міграції. *Читомо*, 31.01.2023. URL: <https://chytomo.com/tamara-hundorova-koreniamy-dohory-i-strakh-mihratsii/>.
7. Гундорова Т. Поліморфізм «Доктора Серафікуса» В. Домонтовича в контексті постмодерної епохи. *Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes. Essays in Honor of Marko Pavlyshyn*. Boston : Academic Studies Press, 2020. Pp. 475–498.

8. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Київ : Видавничий дім «КОМОРА», 2021. С. 25–162.
9. Домонтович В. Доктор Серафікус. Київ : Видавничий дім «КОМОРА», 2021. С. 163–287.
10. Домонтович В. Доктор Серафікус. Видавництво «Українська трибуна», 1947. 125 с.
11. Зебальд В. І. Повітряна війна і література. Харків : ist publishing, 2023. 176 с.
12. Зеров М. Сонети і елегії. Київ : Час, 1990. 80 с.
13. Крістева Ю. Самі собі чужі / пер. з фр. З. Борисюк. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 262 с.
14. Крістева Ю. Як говорити до літератури. *Полілог*. Київ : Юніверс, 2004. С. 7–44.
15. Майфет Гр. [Рец.]: Віктор Домонтович. Дівчина з ведмедиком. Неправдоподібні істини. Сяйво, Київ. Ст. 199. Ціна 1крб. 50 к. *Червоний шлях*. 1929. № 7. С. 239–241.
16. Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Львів : Літопис, 2002. С. 5–184.
17. Павличко С. Філософ кризи й несталості: Петров-Домонтович-Бер. *Теорія Літератури*. Київ : Основи, 2002. С. 315–335.
18. Петров В. Вага і міра слів (з літературного щоденника). *Розвідки*. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 833–836.
19. Петров В. Засади поезики (Від «Ars poetica» Є. Маланиука до «Ars poetica» доби розкладеного атома). *Розвідки*. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 894–911.
20. Петров В. Микола Зеров та Іван Франко: (До історії історико-літературних взаємовідносин). *Розвідки*. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 781–799.
21. Петров В. Наш час, як він є. *Розвідки*. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 810–824.
22. Фуко М. Наглядати і карати. Народження в'язниці / пер. з фр. П. Тарашук. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1998. 392 с.
23. Шевельов Ю. Від Коцюбинського до Росселліні, від Росселліні до Коцюбинського. *Друга черга. Література. Театр. Ідеології*. Сучасність, 1978. С. 62–71.
24. Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я — мене — мені... (і докруги). Харків ; Нью-Йорк : Видавець Олександр Савчук, 2021. Т. 2. 896 с.
25. Шерех Ю. Не для дітей. *Арка*. Мюнхен : Видавництво «Українська трибуна», 1948. Ч. 2. С. 1–5.
26. Badiou Al. Rhapsody for the Theatre: a Short philosophical Treatise. *Theatre Survey*. 2008. Volume 49 (2). Pp. 187–238.
27. Barthes R. Writing Degree Zero. New-York : The Noonday Press, 1988. 136 p.
28. Berlin Is. The Roots of Romanticism. Princeton : Princeton University Press, 1999. 171 p.
29. Cixous H. The Laugh of the Medusa. *Signs*. 1976. Vol. 1, No. 4. Pp. 875–893. URL: <https://www.jstor.org/stable/3173239?origin=JSTOR-pdf>.
30. Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. *Capitalisme et schizophrénie*. Éditions de Minuit, 1980. 493 p. URL: <https://vdoc.pub/documents/mille-plateaux-6hbfju0st0v0>.
31. Deleuze G. Plato and Simulacrum. *October*. 1983. Vol. 27. Pp. 45–56.
32. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe / ed. Ernst Behler. Vol. 2. F. Schöningh, 1967.

References

- Aheieva, V. (2006). *Poetyka paradoksa. Intelktualna proza Viktora Petrova-Domontovycha*. Fakt [in Ukrainian].
- Badiu, Al. (2008). Rhapsody for the Theatre: a Short philosophical Treatise. *Theatre Survey*, 49 (2), 187–238.
- Badiu, A., & Rudinesko, E. (2020). *Zhak Lakan: suchasnist mynu-loho. Dialoh*. Komubuk [in Ukrainian].
- Batai, Zh. (2021). *Istoriia erotyzmu (I. Riabchii, Transl.)*. Vydavnytstvo Anetty Antonenko [in Ukrainian].
- Barthes, R. (1988). *Writing Degree Zero*. The Noonday Press. <https://doi.org/10.2307/1207589>.
- Behler, Kritische, Ed. (1967). Ernst Friedrich-Schlegel-Ausgabe. (Vol. 2). F. Schöningh.
- Berlin, Is. (1999). *The Roots of Romanticism*. Priston University Press.
- Briukhovetskyi, V. (2013). Den, shcho mozhe vmistyty vichnist. In *Viktor Petrov: verkhy doli — verkhy i doli* (pp. 150–167). Tempora [in Ukrainian].
- Briukhovetskyi, V. (2019). Zasnovok kontseptsii “bezgruntovnosti” Viktora Petrova. *Slovo i Chas*, 7, 3–17 [in Ukrainian].
- Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1 (4), 875–893. <https://www.jstor.org/stable/3173239?origin=JSTOR-pdf>.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). Mille Plateaux. In *Capitalisme et schizophrénie*. Éditions de Minuit. URL: <https://vdoc.pub/documents/mille-plateaux-6hbfju0st0v0>.
- Deleuze, G. (1983). Plato and Simulacrum. *October*, 27, 45–56.
- Domontovych, V. (1947). *Doktor Serafikus*. Vydavnytstvo “Українська трибуна” [in Ukrainian].
- Domontovych, V. (2021a). *Divchynka z vedmedykom*. Vydavnychiy dim “KOMORA” [in Ukrainian].
- Domontovych, V. (2021b). *Doktor Serafikus*. Vydavnychiy dim “KOMORA” [in Ukrainian].
- Fuko, M. (1998). *Nahladaty i karaty. Narodzhennia viaznytsi*. Vydavnytstvo Solomiji Pavlychko “Osnovy” [in Ukrainian].
- Hundorova, T. (2020). Polimorfizm “Doktora Serafikusa” V. Domontovycha v konteksti postmodernoi epokhy. In *Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes. Essays in Honor of Marko Pavlyshyn* (pp. 475–498). Academic Studies Press [in Ukrainian].
- Hundorova, T. (2023). Koreniamy dohory i strakh mihratsii. *Chytomo*. <https://chytomo.com/tamara-hundorova-koreniamy-dohory-i-strakh-mihratsii/>.
- Kristeva, Yu. (2004a). Sami sobi chuzhi (Z. Borysiuk, Transl.). Vyd-vo Solomii Pavlychko “Osnovy” [in Ukrainian].
- Kristeva, Yu. (2004b). Yak hovoryty do literatury. In *Poliloh*. Yunivers [in Ukrainian].
- Sherekh, Yu. (1948). Ne dlia ditei. In *Arka* (part 2, pp. 1–5). Vydavnytstvo “Ukrainska trybuna” [in Ukrainian].
- Shevelov, Yu. (1978). Vid Kotsiubynskoho do Rossellini, vid Rossellini do Kotsiubynskoho. In *Druha cherha. Literature. Teatr. Ideologii* (pp. 62–71). Suchasnist [in Ukrainian].
- Shevelov, Yu. (Yurii Sherech). (2021). Ya — mene — meni... (i dovkruhy) (Vol. 2). Vydavets Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Maifet, Hr. (1929). [Rets.]: Viktor Domontovyeh. Divchyna z vedmedykom. Nepravdopodobni istyny. *Chervomyi shliakh*, 7, 239–241 [in Ukrainian].
- Nitsche, F. (2002). *Po toi bik dobra i zla*. Litopys [in Ukrainian].
- Pavlychko, S. (2002). Filosof kryzy y nestalosti: Petrov-Domontovyeh-Ber. In *Teoriia literatury* (pp. 315–335). Osnovy [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013a). Mykola Zеров ta Ivan Franko: (Do istoryko-literaturnykh vzajemovydnosyn). In Viktor Petrov, *Rozvidky* (Vol. 2, pp. 781–799). Tempora [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013b). Nash chas yak vin ye. In Viktor Petrov, *Rozvidky* (Vol. 2, pp. 810–824). Tempora [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013c). Vaha i mira sliv (z literaturnoho shchodennyka). In Viktor Petrov, *Rozvidky* (Vol. 2, pp. 833–836). Tempora [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013d). Zasnovy poetyky (Vid “Ars poetica” Ye. Malaniuka do “Ars poetica” doby rozkladenooho atoma). In Viktor Petrov, *Rozvidky* (Vol. 2, pp. 894–911). Tempora [in Ukrainian].
- Zebald, V. G. (2023). *Povitriana viina i literatura*. ist publishing [in Ukrainian].
- Zerov, M. (1990). *Sonety i elehii*. Chas [in Ukrainian].

Y. Karpets

PHENOMENON OF “GROUNDLESSNESS” IN WORKS BY VIKTOR PETROV-DOMONTOVYCH IN PHILOSOPHICAL CONTEXTS OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

The article analyzes the phenomenon of “groundlessness” in the artistic works and scientific investigations of Viktor Petrov-Domontovych. The constructive aspects of the phenomenon in the philosophical context of the second half of the 20th century are singled out: detachment from the usual ways of life, its cultural marking, the irreversible following of desire in a psychoanalytical perspective, and the production of writing as an assertion of groundlessness. The tenacity of “groundlessness” is revealed as a constructive beginning in the literature of Ukrainian modernism (“pastel romance” by M. Kotsyubynskyi, early works of V. Domontovych) and as a certain precedent of existentialism in the literature of post-war Europe in the 1940s. Involved concept of writing reduces the distance between the philosophical intentions of “groundlessness” and the literary studies. Such features of writing as thoughtfulness, intellectualism, and social reticence are essential for the article. Constructive aspects of “groundlessness” and their functioning in V. Domontovych’s text are fully analyzed on the example of the novels “The Girl with the Bear” and “Doctor Seraphicus”.

Keywords: “groundlessness”, writing, desire, existentialism, Viktor Petrov, V. Domontovych, Neoclassics, Julia Kristeva, imaginary and symbolic, romanticism, “improbable truths”.

Матеріал надійшов 28 квітня 2023 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Кісельова Л. О.

*Світлій пам'яті професора Володимира Моренця —
великого шанувальника творчості Василя Герасим'юка,
який заохочував своїх колег і студентів
до герменевтичного аналізу віршів цього поета
і називав наш час «епохою Герасим'юка»*

СЛОВЕСНА МАГІЯ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА

У статті стисло окреслено феномен «магії слова». Проаналізовано структуру «магічних перформативів» і засоби ритуалізації поетичного тексту на матеріалі творів Василя Герасим'юка. Виявлено функції і символічні значення «магічних помічників» ритуалу, їхній зв'язок з авторським міфом Поета та елементами створюваного Герасим'юком «гуцульського тексту». Також доведено, що ритуальні інтенції, наявні вже в перших збірках Герасим'юка, притаманні усьому корпусу його текстів. Заклинально-замовляльна магія поета спрямована на протистояння хаосу, «перображення» занепаłego світу і збереження питомого культурного простору бодай у слові.

Ключові слова: Василь Герасим'юк, словесна магія, ритуальність, міф Поета, «гуцульський текст».

Про словесну магію літературознавці здебільшого говорять метафорично, маючи на увазі майстерність автора і сугестивність створеного ним тексту — мотивів, образів, стилю. Але як тоді бути з експериментами символістів і футуристів, які наділяли звуки та букви магічними функціями, а художні тексти сприймали як знаряддя життєтворчості? Як інакше назвати кледономантику Хлебнікова?

На початку ХХ ст. філософ, учений-енциклопедист і священник Павел Флоренський неодноразово вживав словосполучення «словесна магія» у прямому сенсі, хоч і наражався на постійну критику з боку православних ортодоксів, — адже християнство заперечує магію та засуджує будь-які пов'язані з нею людські дії. Однак П. Флоренський доводив, що за самою сутністю, за природою своєю мова поєднана з магією — надприродною силою, здатною змінювати світ. За П. Флоренським, магія слова зумовлена існуванням синергійного зв'язку між «зовнішнім» (видимим) і «внутрішнім» (невидимим) просторами буття [20, с. 263]. Називаючи слово «живим організмом», що має зв'язок з обома цими просторами, філософ обстоював психофізіологічну «тілесність» слова, наявність у ньому потенційних енергій і здатність ставати провідником інших енергій [20, с. 258–259]. Людське слово, якщо воно є носієм усвідомленого смислу, стає конденсатором волі, конденсатором уваги, конденсатором усього душевного

життя. І воно несе в собі не лише енергію мовця, а й потужну енергію мови, якою той говорить. Усе це, пише П. Флоренський, «разом з вимовленим мною словом просувається і встромляється у простір» [20, с. 263]. Отже, магія слова синтезує в собі енергії людини та світу, що стає об'єктом замовляння.

Суголосне ідеям П. Флоренського розуміння словесної магії обстоював у своїх теоретичних працях А. Бєлий. Одну зі своїх програмових статей «Символізм» він завершив словами: «Слово, що стало плоттю, — і символ творчості, і справжня природа речей»; і сам художник — це «слово, що стало плоттю» [3, с. 338]. А у статті «Магія слів» писав: «...нове слово життя в епохи загального занепаду виношується саме в поезії» [3, с. 141], — і наділяв художній текст функціями життєтворчого ритуалу.

У сучасній лінгвістиці нерідко вирізняють окрему функцію мови — магічну, додаючи її до комунікативної і когнітивної [22, с. 127]. Однак П. Флоренський вважав, що «під словом слід розуміти будь-який самодіяльний вияв нашої істоти назовні», метою якого є смисл, що в такий спосіб входить до транс суб'єктивного світу [20, с. 289], — це мова жестів, знаків, музичних сигналів, яка є невід'ємною частиною будь-яких ритуалів. Дослідники народної словесної магії зазначають залежність магічних текстів від невербальних елементів ритуалу: замовляння перетворюється на «магічний перформатив» [22,

с. 128–129]. З іншого боку, не виголошені, а лише записані замовляння чи заклинання є потужним засобом захисту, тобто належать до апо-тропеїчної магії.

Науковці стверджують, що саме в архаїчному ритуалі варто шукати витoki поезії (і так званої «поетичної», за Р. Якобсоном, функції мови) [18, с. 48]. Усі поетичні «першотексти» зберегли властивий ритуалу зв'язок із космологічною проблематикою і топікою. Тут поезія як «діяння» (від грецького дієслова «роблю, творю») не лише віддзеркалює структуру та зміст ритуалу, а й демонструє його телеологію — спротив силами Хаосу та благодатне зростання світовірної сили [18, с. 36]. Автори поетичних «першотекстів» здійснювали те саме, що й жерці: «...контролювали цей світ; робили все, щоби, подолавши ентропійні тенденції, зберегти смисл світу (і мови як образу світу), розвинути й підсилити його» [18, с. 21]. (У новітніх дослідженнях з історичної поетики наголошується на зв'язку ритму, рими і засобів поетичного мовлення з ритуалом; зокрема, система епітетів формувалася завдяки традиційному оточуванню об'єкта замовляння якомога щільнішою «огорожею» з подібних за значенням і звучанням слів, що мало підсилити дієвість ритуалу [1, с. 10]. Ритмомелодика, композиція, синтаксис, графічне оформлення поетичного тексту закорінені в магичних перформативах ритуалу.)

Коли В. Топоров нарікає на недооцінку ритуалу, його сутності та функцій у людському житті [18, с. 8], то це стосується і ритуальних інтенцій поетичного тексту. Адже ритуал покликаний не лише актуалізувати глибинні сенси існування, а й забезпечити неперервність життя. Тому значення ритуалу завжди зростає у кризові моменти історії людства, «коли профанічна тяглість бездуховного і безблагодатного часу розривається» і виникає потреба «тотального космічного оновлення» [18, с. 14–15].

«Точніше було би говорити про ритуал не як про інструмент і засіб виживання, — пише В. Топоров, — а як про суб'єкта оновленого життя, який збігається з об'єктом... — із самим життям» [18, с. 47–48]. Саме таким є ритуал, що здійснюється поетом у межах художнього твору, тож варто звертати увагу на мету і засоби цієї вербальної (і невербальної) магії. Тут невичерпним матеріалом для дослідника можуть стати твори Василя Герасим'юка — усі його поетичні тексти.

Складність і масштабність подібного дослідження зумовлені тим, що Герасим'юк є поетом напрочуд органічного міфологічного мислення

(аналіз створених ним «міфу покоління», «міфу народу», «міфу України», «міфу Поета» та системи інваріантних мотивів, які забезпечують взаємозв'язок цих частин єдиного авторського міфу, див. у окремому виданні [11]). А з міфом нерозривно пов'язаний ритуал, причому їхні функції протилежні. Міфи — від космологічного до есхатологічного — пояснюють походження світу й оповідають про його кінець, коли світ, з усією системою бінарних опозицій міфу, зникає («небо згортається, як сувій»). Та якщо міф тяжіє до зведення опозицій, то ритуал має знову їх розвести, закріпити і зміцнити. «Співприродність» акту творіння визначає космологічну функцію ритуалу: він «протистоїть ентропії і встановлює порядок» [18, с. 15].

Апокаліпсичні мотиви міфу Герасим'юка — це вирізьблені часом «злі руни» [11, с. 81]; та поет здатний протиставити їм власну «різьбу»: «пора різьбити» [7, с. 85], «ти виживеш на різьбі» [7, с. 31], «Я вирізьбив цю твар» [7, с. 268]; «ні разу не відрікся від різьби / і неживим не підмінив живої» [7, с. 112]. «Поет від різі і черт / Пантрує кров і смерть <...> Від черт і різ він в засідці» [7, с. 32]. Така «різьба» по живому має магичну силу і шляхетне призначення: «В країні демонів старих і хворих / від розпаду рятує — не від ран / останню душу...» [7, с. 112]. (Усі цитати взято зі збірки «Кров і легіт» — книжки, що інтегрує ритуальні мотиви усіх попередніх збірок поета.)

Гуцульська «суха різьба» (старовинне ремесло різьби по дереву, «черти та різі» якої містять забуті символічні значення) стає у Герасим'юка метафорою «словесної магії». Для нього «суха різьба» по живому є процесом самостворення і взаємстворення себе та свого світу, багатоступеневою ініціацією в магію «гуцульського тексту», який є джерелом поетової сили й натхнення. Тому у творах Герасим'юка часто наявні елементи гуцульських шлюбних чи поховальних ритуалів, символічних жертвопринесень, музичної чи танцювальної магії (скрипка Могура; «аркан», у якому до кола танцівників долучається Сам Спаситель; танці при викопуванні «заклятого зілля матриган» тощо).

Найбільш відомі дослідники ритуалу (К. Леві-Строс, В. Тернер, В. Топоров) зазначають, що докорінною відмінністю ритуалу від міфу є його неперервність. За К. Леві-Стросом, дискретна людська думка порушує неперервність життя заради створення концепції буття, тоді як ритуал має відновити цю неперервність. Тому він «завжди апелює до загального, нерозчленовано глобального, до ідеального, цілісного» [18,

с. 60]. Таке визначення цілком узгоджується з ритуальними ознаками усього корпусу текстів Герасим'юка: його поетичні збірки стали частинами єдиного магічного тексту, у якому окремі компоненти виконують роль «магічних помічників» у здійсненні ритуального дійства. На це вказують, зокрема, однотипні назви віршів у збірці «Поет у повітрі» — всі у формі ритуального звертання: «**До трепети**», «**До папороті**», «**До смерек**». Вірші утворюють мікроцикл «Була така земля», назва якого імпліцитно означає мету ритуалу — відтворення питомого простору буття; а циклічна структура стає символом ритуального кола.

Троє закликаних «помічників» (чисто «3» є одним із сакральних маркерів ритуалу) — трепета (осика), папороть і смереки — якимось чином пов'язані між собою; їхній взаємозв'язок зумовлений спільними магічними функціями: вони є провідниками до межі видимого й невидимого світів. Закликання магічних помічників супроводжується певними символічними діями. У першому вірші, «До трепети», це характерні для заклинань і замовлянь повтори: «Я покликав тебе. / Я назвав / твої символи давні й недавні <...> Я тебе ще покличу. / Приходь. / Відірви від землі мою плоть, / бо побачу усе непомітне, / доки влівночі папороть квітне» [9, с. 90]. Щоправда, цвіт папороті, здатний робити видимим невидиме, залишається недосяжним, бо «диявола слуги пантрують його, / як око у голові», — тож, попри всі зусилля, головного магічного помічника не вдається залучити: «...я стрибав крізь вогонь, що давно погас... / Я шукав — наче мав життя про запас. / Але забагато слуг» [9, с. 91]. (У книжці «Кров і легіт» цей вірш подано окремо на початку дев'ятого розділу під назвою «Елегія до папороті». Тут закликанням магічного помічника означена саме та частина тексту, де вміщено — також як окремі вірші — компоненти ритуально-міфологічного «серпневого» циклу Герасим'юка, який буде предметом подальшого розгляду.)

Назви усіх трьох віршів апелюють до відповідних збірок: «Діти трепети», «Папороть», «Смереки», — тому ці книжки також стають магічними помічниками (в такий спосіб і здійснюється зазначене П. Флоренським поєднання енергій природного та суто людського світів): «Назвав **Була така земля** / ту з книг, що снилась. <...> А та, з отав, / йде — мов на крилос. / **Я Папороттю** ту назвав. / Їй — інша милість» [9, с. 113]. Цитований вірш узято зі збірки «Поет у повітрі», виданої 2002 р.; книжка «Була така земля» з'явиться у 2003, а «Папороть» —

у 2006 р. Та вони вже «йдуть» і мають імена, бо мусять долучитися до словесної магії поета. «Магічна еманация міфу здійснюється через такі канали, як ритуали та сни» [15, с. 176], — тож кожна з тих книжок, «що снились», наділена ритуальною символікою, закоріненою в міфі, і весь сукупний текст Герасим'юка постає як єдиний авторський міф.

У згаданому мікроциклі «Була така земля» останній вірш, «До смерек», вказує на першу збірку автора — «Смереки» (1982). В такий спосіб увиразнюється рух суб'єкта ритуалу вглиб, до першопочатків; а те, що початок стає кінцем, набуває значення ініціації, нового пробудження: «Падає глиця <...> / Солодко спитьсья. / Я їх любив, як умів лиш, як міг. / Я перед ними прийшов. / Я вже ліг. / Падає глиця» [9, с. 92].

Поет називав себе «мешканцем смереки», що є водночас і «деревом життя», і «деревом смерти»; до цього дерева він «сам себе прибав» — воно ж дарувало йому «хвойні слова»: «слова смерекові», і «роки смерекові», і «сни смерекові», і «сни смерти — смерековий запах санскрит» [7, с. 252–253].

Варто вказати на символічне значення назв «Смереки» і «Потоки» (друга поетична збірка, видана 1986 р.); це просторові координати міфосвіту в «гуцульському тексті» Герасим'юка: вертикаль — **смереки**, Arbor Mundi; горизонталь — **потоки**, первісні води Хаосу, початок світотвору. (Координатами міфопростору України в його поезії стають Гора і Ріка — Карпати і Дніпро [11, с. 60–65]).

Назви перших двох книжок пов'язані і з початком поетового життя, з материнськими ритуалами, які врятували дитину, що страждала від загадкової хвороби «тридухи». На цей «факт із найранішої біографії поета», описаний у завершальному вірші збірки «Потоки», вказує К. Москалець [17, с. 368]:

*Під вечір мама з хлопчиком тікала на верх,
сідала у смереках
повітря йому відколисувала...
А вдосвіта сходилла на потоки,
носила його над водою — дихання йому наспівувала...*

«Потоки» і «смереки» однаково символізують початок і кінець, життя та смерть: «Ми вийшли з потоків і впали з потоками в праліс» [8, с. 94]; така міфологічна амбівалентність зумовлює їхню співучасть у ритуалах, пов'язаних із захисною магією (тому і «смерекова гілка, золотий горіх» із різдвяної гуцульської колядки мають сакральну символіку). А материнське колісання у смереках і наспівування над потоками

нагадують про ритмічний рух усесвіту, про споконвічну Музику, що «передусь Логосу» [13, с. 91], — це її «золотий гомін» чують поети.

Музика небесних сфер так само знаменує початок і кінець життя, бо ми «смертні в музиці, яка — ні» [7, с. 81]. (Саме книжка «Смертні в музиці» (2007) сягає метафізичних глибин Герасим'юкового міфу та містить найбільш загадкові ритуальні конотації.) У різних збірках мотив Музики поєднує космогонічний і есхатологічний сюжети, набуваючи значень порятунку та згуби, переплетених у неясному віщванні чарівних звуків [11, с. 24–27]. Магія «папороті», можливо, теж пов'язана з такою «музикою», тому що мерці дають шукачеві недоступного таємничого цвіту незрозумілу для живих пораду: «Бери від нас / до папороті не зір, а слух». (Мерці, втративши зір, отримують особливий «слух», що дасть їм змогу почути трубні голоси Страшного Суду, — цим слухом уловлюється і неземна «музика» папороті.)

Музика, що передувала Логосу, є синонімом Вічності, і для того, хто здатний розпізнати «**цї нути**» й відтворити ці ритми, вона може стати магічним помічником виняткової сили. (Про «нути» поза межної Музики як спонуку до космогонічного ритуалу йдеться у розмові з Богом в поемі «Поет у повітрі», про що скажемо далі.) Ця Музика має допомогти у перетворенні, переображенні світу.

У поезії Герасим'юка час магічних перетворень — серпень: місяць жнив, переддень церковного новоліття (1 вересня за старим стилем) і час одного з дванадцятих свят, Преображення Господнього, напередодні якого народився поет. («Преображення діждався / і Преображення настало»): «...сьогодні в мене свято. / А завтра — саяво на Фаворі» [7, с. 30]. Отже, серпень можна означити як перехідний час, лімінальну фазу, у якій хаотичні стихії набувають максимальної сили; космізувати їх, зупинити наступ хаосу покликаний ритуал.

Збірка «Серпень за старим стилем» (видана теж у перехідний час, 2000 року, на межі тисячоліть) містить властиві лише художньому тексту ознаки ритуалу. Це найменша за обсягом книжка з усіх виданих Герасим'юком (32 сторінки); вона складається з чотирьох віршів і має незвичну структуру. Три поезії — «1745 — Петрівка», «Серпень за старим стилем», «Верхами біжить» — утворюють однойменний із назвою збірки цикл (тож ця назва повторюється тричі!); а четвертий вірш, «Ідуть прокажені», є епіграфом до циклу, причому дві його перші строфи вміщено ще й на четвертій сторінці обкладинки.

«Серпневий» цикл постає як захисне ритуальне коло, оточене «прокаженими» (мотив духовної прокази в поезії Герасим'юка має складний розвиток і є наскрізним у книжці «Кров і легіт») [11, с. 34–38]. Зупинити загрозливу та самозгубну ходу новітніх «прокажених» має словесна магія «серпневого» циклу. Варто, знов-таки, зауважити ритуальне значення числа «3», а також магічну символіку четвірки: це ієрогліф стійкого міфологічного простору, символ універсальності світотвору; а у християнській традиції — долучення людини до Божественної Трійці задля втілення задуму Домобудівництва. (Це також чотири сторони світу, чотири пори року, чотири стихії, чотири євангелісти і чотири апокаліпсичні істоти; чотири райські річки, чотири літери в імені Бога та першої людини [14, с. 391]).

У триптиху «Серпень за старим стилем» магічну символіку мають і деякі людські імена, причому вони повторюються, щоразу розширюючи спектр значень (а магія імені, як відомо, відіграє ключову роль у ритуальних практиках: «Лише введення імені, саме його вимовляння робить текст, слово, ще й ритуалом, дією, тобто справжнім “живим” замовлянням у дії» [19, с. 100]).

Магічними помічниками ритуалу віддавна могли ставати рослини, тварини, стихії, фантастичні істоти та божества язичницького пантеону, а за християнських часів — Христос, Богородиця, святі угодники. Переплетення молитви й заклинання чи замовляння у текстах магічного фольклору засвідчує «релігійно-магічний синкретизм народного світогляду» [22, с. 129]. Священне ім'я магічного помічника мусить забезпечити успіх ритуального дійства.

У цьому сенсі найважливішу роль у «серпневому» циклі відіграє вірш «1745 — Петрівка». І дата, і ситуація, як зазначив автор, невігдані. Йдеться про останню зустріч Довбуша з найближчими опришками за столом у корчмі в селі Ясиня на Закарпатті. «Петрівка», тобто час петровського посту, завершується на свято Петра і Павла (кінець червня за старим стилем, 12 липня за новим), а Довбуш загине у серпні... «Скоро серпень, Олексю» — говорить до нього поет, «народжений за день до Спаса»; він сидить тут-таки, за корчемним столом, і знає: «не до мене на Спаса буде йому» (зазначимо позачасову перспективу оповіді). А крім Довбуша, за столом ще двоє опришків, Орфенюк та Баюрак, — «тріє царі гір», як волхви з відомої колядки, бо «трьох цих любили, і нікого отак, як цих!..». Вони ще названі «гуцульською трійцею»

і «трійцею руською» (це вже ніби нагадування про «Руську трійцю» М. Шашкевича, Я. Головацького й І. Вагилевича).

Часові пласти перетинаються: XVIII і XX століття на порозі XXI зустрічаються в сільській корчмі, і описана зустріч, на якій опришки вирішують «прокляті питання», переживається як «вічне теперішнє», літургійний час; як історія, що постійно повторюватиметься...

У цій сцені є дві символічні постаті. Одна, як засвідчує автор, історична — опришок Федір Вошук, що згадується у першому ж рядку вірша і фігурує як Федько — без прізвища, бо насправді він є персонажем позаісторичним: «Сіли в корчмі. А Федько — на під»; «...Федько як Федько — спати виліз на під / Там історію він і просипить». (Але ж має колись-то прокинутись?). Символічне значення цього профанічного персонажа розкривається в останній строфі вірша, коли сон, що тривав 200 років, уривається, — тобто з 1745 переносимось до 1945, до часів, коли в цих горах так само, як опришки, боролися й гинули упівці. Тому і з'являється тут поетів дід Василь зі своїм карабіном; згадується також другий дід — Іван, який «усе воскресє» в Чорному Лісі.

А друга символічна постать — святий Давид Псалмоспівець, який спостерігає все описане з погляду вічності. Його ім'я теж назване вже у першій строфі, проте належить воно корчмареві Давиду, який спершу наміряється вийти, аби не чути розмову опришків, але Довбуш каже: «Сиди». Тож тепер корчмар постає вже як свідок, самовидець історичної події, і його ім'я виявляє свої сакральні конотації: «Від проклятих питань гуде корма / і Давид робить те, що робить Давид», — спостерігає, переймається побаченим і почутим, передбачає подальші події (коли стратять Баюрака «й заплаче Давид!»). Далі «Давидом» стає сам автор вірша, бо і його «псалми» є Книгою хвалінь і гірких прозрінь, завдяки яким оживає минуле; і хоча змінити його вже неможливо, однак Пам'ять може стати суддею історії та творцем майбутнього:

Не допоможуть, Олексю, мої псалми,
ні найтяжче з прозрінь, чи то пак похміль,
бо гадде в цієї землі під грудьми —
опустив карабін мій дід Василь.

Знав Федько, чого вилазить на під —
він над ними проспить рівно двісті літ.
А вони сидітимуть — доки світ
і наразі це знає один Давид.

Ім'я «Давид» повторюється у вірші сім разів, а сімка, як відомо, є числом релігії і закону, священним символом поєднання божественного

першоначала («3») та світу («4»). Царепророк Давид, «тріє царі гір» і поет-ясновидець, що пише «псалми», об'єднуються цим ім'ям. А місце їхньої зустрічі (корчма, власника якої також звать Давидом), перетворюється на символічний «дім Давидів». Іменем «Давид», що в перекладі означає «возлюблений», сакралізується часопростір тексту — тож і у слові «Петрівка» розкривається відповідний підтекст, пов'язуючи Петрівку вже не з періодом посту, а саме з іменем апостола Петра — засновника Церкви, яку, за Євангелієм, і ворота пекельні не здолають, бо вона возз'єднала людей із Богом і мертвих із живими. У вірші «1745 — Петрівка» «дім Давидів» можна розуміти саме в такому сенсі, як соборне єднання мертвих і живих. Священну Історію вплетено у тканину «гуцульського тексту», щоби ті, хто «спить», не проспали власну історію... Довбуш знову приходитиме — заради того, щоби Спаситель прийшов у ці гори, знявши прокляття із «заклятої землі», і знову удостоїв раю лише «благорозумного розбійника»:

Хлопці, в домі Давида суддя один.
Та приходить Довбуш — ніби не вмере.
Ніби прийде в ці гори Божий Син
Й знову тільки розбійника забере.

«Хлопці», про яких тут ідеться, — це і опришки, і упівці; «чорні хлопці» зі згаданого в цьому ж вірші Чорного Лісу. (Ім Герасим'юк присвятив вірш, який має саме таку назву — «Чорні хлопці»; у ньому повстанці постають як небожителі, як птахи, що «у кривавім пірці» відлетіли «в юність небесну»: «там чорні хлопці були й цвіли!.. <...> понатирали столи і стволи, / й зникли, як згряя» [7, с. 118]. «Столи і стволи» асоціюються з тим корчемним столом, за яким сидять Довбуш і опришки й біля якого «опустив карабін» поетів дід Василь; та й сам дідів онук, що став «псалмоспівцем», волею й долею прикутий до того ж столу: «вже я всіх пересидів за тим столом / і холодних космацьких отав діждав». Це означає, що Пам'ять стає корелятом біографії поета, який пов'язав своє народження з власним серпневим міфом: «Я прокинувся в серпні з холодних космацьких отав» [7, с. 155].)

В іншому вірші Герасим'юка («Станичний, я, взискующий во плоті») символом утраченої землі стає карпатський ліс, який пов'язується з Царством Божим («домом Давидовим»), тому що цей ліс перетворився на святці: полегли тут герої віддали свої імена лісові, назвавшись його іменем, — як «станичний Остафійчук, псевдо Ліс»: «Це не земля, станичний, — це ідея. / Земля — це Остафійчук, псевдо Ліс. / Це тільки дим від

нього, що повис / над сорок п'ятим... Це над лісом — Ліс! Ні елліна за ним, ні іудея» [7, с. 259]. (Саме завершальна фраза, що апелює до євангельського тексту, означає імпліцитний мотив Царства Божого.)

На щойно зацитовані вірші посилаємося в подальшому, щоби зрозуміти роль «Лісу» як магічного помічника та сакральну функцію імені в інших творах Герасим'юка, а наразі повернімося до збірки «Серпень за старим стилем». У вірші з тією ж назвою повторюються імена, вплетені в музику серпневих днів: «Музика терпка Стефаника і Миколайчука»... Василь Стефанік та Іван Миколайчук, подібно до Довбуша з побратимами, постають тут як «царі гір»; їх можна назвати співтворцями «гуцульського тексту», бо вони увічили в літературі та кіномистецтві «кров і легіт» рідного краю, стали його **музикою**.

*Триває птаство у моїх зіницях
аж до світанку. Музика терпка
Стефаника і Миколайчука
збережена, як бринза в бербеницях,
у цих серпневих днях.*

Як пам'ятаємо, ритуал покликаний забезпечити неперервність існування світу, оновити й утвердити його; та для цього має оновитися та перетворитися сам суб'єкт ритуалу. Таке магічне перетворення відбувається на початку тексту, коли око стає вже не органом чуття, а креативною інстанцією. Птахи мовчать уночі — їхній рух і щебет не порушують застиглої тиші; однак «аж до світанку» в поетових зіницях «**триває птаство**» (можливо, йдеться не так про пташиний спів, як про сакральну символіку птаства — адже псаломспівець назвав пташині гнізда «вітварями Господа» (Пс. 83:4); птах є також символом людської душі та Духа Святого).

Небесне й земне поєднуються у «музиці терпкій», що заповнює простір магічних перетворень. Ніч відступає, і тривання світу підтримують птахи, що мовби повилітали з віщих зіниць, бо й самі зазнають дивних метаморфоз: «перетривають у світанок / чи тільки слово, і воно — Стефанік, / а може, легіт лиш, і він — Іван».

«Музика», якою живиться поетове «птаство», не лише оживляє «пустку ночі», а й захищає від інших численних пасток:

*...і скинеться в зіницях птаством пустка,
і на світанку вирветься з зіниць,
і музику, як бринзу з бербениць,
до губ несуч, мов після душоубства.*

Порівняння музики з бринзою в контексті поезії Герасим'юка прочитується як алюзія на

Христову жертву: у вірші «Не продається кров Агнця» ритуал виготовлення бринзи пов'язується із жертвопринесенням ягняти [7, с. 140]. Сакральний підтекст містить і самий мотив «зіниць», які уможливають тривання Музики як світотвірної стихії: це викликає асоціацію із символічним зображенням Бога Отця як Усевидючого Ока, яким створено світ і утримується його буття. Цей мотив у Герасим'юка, можливо, пов'язаний також з одним із останніх віршів М. Вінграновського, сповненим відчаю і зневіри, — «Ненадійне ніщо, ні в дощах, ні в снігах...». Вірш завершується словами: «То стоять мої очі, мов зимові дими, / То, як дим, мій народ домерза на морозі» [2, с. 752]. Доконечна потреба ритуалу відчувається саме тоді, коли «ненадійне ніщо»; коли реальність вже ніби «здімліла» («Була така земля, / мій Боже правий. / Висока лиш в диму / сріберно-сивім, / і суть її саму / назвати б димом») [7, с. 98].

Магічний перформатив ритуалу «Серпня за старим стилем» надзвичайно складний і виразний. Текст вірша дуже динамічний, уривчастий, сповнений смислових лакун і жестів, зрозумілих лише суб'єкту дії: це і вихоплена з ватри голівешка, з якою він «із криком пастку ангелів оббіг»; і вирізьблена «холодна твар» загиблих, що приходять серпневими ночами (від чого холонуть лиця живих); і тлумачення звуків та голосів, які долинають чи то з неба, чи то з-під землі; і навала стихій та спогадів... Посилання на звичай предків вивертати при священій свічі «шкуру обаgrenу» та на стрітенську громничну свічку, запалену вперше за 40 років, пов'язуються із загадковим наскрізним мотивом «першої вовни» — «нечистої», що її називають «міцкою» і яку слід заховати цієї серпневої ночі... А в темряві зачалися «пастки», сутність яких і пов'язані з ними загрози залишаються неясними. Що таке, до прикладу, «пастка мертвих і живих»? Незамолені гріхи «душоубства» і невинна кров, що волає до помсти? Спотворена пам'ять? А «пастка ангелів» — відчуження від світу й земної пам'яті? (Інший вірш Герасим'юка — «Ми вдихали сіно цього світу» — обрамлений образом «ангелів Старого Заповіту», які «горні трави косять» і «сиве сіно сушать по Іллі» [7, с. 260]. День святого пророка Іллі в народі сприймався як початок перехідного періоду, кінець літа (з чим пов'язана заборона купатися у водоймах «по Іллі»). Суворі «ангели Старого Заповіту» — це посланці Вічності, вісники Суду, який настане після «косовиці» земного проминального життя. Однак сам Ілля у

цьому тексті опікується земними «грозами», марне намагаючись відвести їх від людей: повстанці, які у скелі «замінувались так, що й ангел не поткнувсь», димом вибуху єднаються з травною рідною землею... І непроминальна Пам'ять цієї землі рятує від «пастки ангелів».)

А «пастка танцю» — хаотичне шаленство стихій, зачароване коло їхніх демонічних танців? Чи, може, «пімстливий ритм» чужих життів, що притлумлює відчуття власного ритму? (Міфологічна амбівалентність «танцю» визначає розвиток цього мотиву в поезії Герасим'юка. Так, у вірші «Танцює у вихорі кінь!» вихор танцю, у якому «серцю вільніше, ніж, Господи, в царстві Твоєм» [7, с. 48], розколює небо й розколює гірське каміння. Та за міфологічними уявленнями саме танець покликаний «залучити людину до кола божественної дійсності... Сам бог танцює людськими тілами» [21, с. 180]). Тому так важливо розпізнати природу **свого** танцю (захисного кола аркану?): «Це танець лиш, і він — Іван».

Містичні «пастки», від яких доводиться тікати (бо вони порушують основну вимогу ритуалу — неперервність), зрозумілі лише суб'єкту ритуальних дій. Лише він знає про їхнє існування, здатний їх передбачати та уникати задля успішного завершення ритуалу, коли чужий і ворожий простір стане «своїм»: «Найперший промінь... / ...з тьми вихопив... / цю музику терпку. І я підвівся, / немовби за наказом: до своїх!».

Серпневу «музику терпку» означено як «стан стихії» (не хаотичної, руйнівної, а світотвірної), що має **свій стиль**. Вона «вимивається» — «гейби у потоці килим» — «за стилем Стефаніка і Миколайчука». Це той «гуцульський стиль», за яким живе сам автор серпневого циклу: «гуцульським стилем / навіть днина моя погана в мене вткана» [6, с. 131].

Третій вірш циклу вже самою назвою своєю вказує на міфічну сутність, ім'я якої табуйоване (чи взагалі невідоме). Це «Щось» переблискує «в кілька сонць і місяців», засліплює «світлом, якого ще немає» (бо «забігає» у прийдешнє — «в часи, які настануть»). Воно сповнює музикою карпатські ліси («то цимбалами перестрибує, то скрипками задихається»), але «над проваллями верещить / вже з іншого часу, / коли сімдесятилітня мати Святослава / впала на замінованого сина / і разом вони піднялися в небеса». Тоді ущелини й хащі вщент заповнюються привидами, і люди зненацька підмінують собою привидів; а незнане Воно, спалюючи повітря, кидається в людину, котра стає димом, падаючи «в повітряні ями небесні»...

Оскільки гори є сакральним локусом, «земною віссю» — одним із місць проведення ритуалів, то можна гадати, що йдеться про гірського Духа як уособлення часовічності, який «біжить» на межі земного й позаземного просторів. І лише той, хто здатний уздріти це «Щось» у блиску Волосожарів і почути в музиці гірських пасовиськ, які пам'ятають Волоса — «пастишого Бога», лише той може відчутти й розпізнати його в собі: «...казатимеш: Волос астральний — пастиший Бог, / а ти перестрів сам себе!». Тоді й приходить відчуття космічної усеєдності — співприсутності та взаємодії минулого й майбутнього, вогнів земних ватр і небесних «млосних зір». А тому, полишивши на мить своє людське тіло та повернувшись до нього, знаходиш слова для молитви: «Нарешті ти заповзаєш димом / у свою загублену чи нагло покинуту плоть, / і не знаючи, де там примостити Божий Докір, / знову молишся, ще не віджививши / губ й коліна — / тільки б не переплутати ні дня ні ночі, / щоб нікому не наблизити смерть, змінивши своє минуле». Власне, текст відтворює досвід ініціації, завдяки якому людина отримує нове світобачення та відкриває в собі нові можливості.

Ліричний суб'єкт у циклі «Серпень за старим стилем» настільки злитований із ритуалом, що саме ритуал постає тут як «суб'єкт оновленого життя» [14, с. 48]: встановлює його неперервність, визначаючи ключову історичну подію як «вічне теперішнє», відділяє світло від темряви, «своїх» від «чужих», захищає й охороняє простір, перетворений магією слова.

Деякі тексти Герасим'юка увиразнюють своє магічне призначення відповідними назвами: «Замовляння» [6, с. 15] чи «Заклинання» [7, с. 311]. У творах поета зустрічаємо і автентичні гуцульські заклинально-замовляльні формули (як-от «сіль ти в очах!» у вірші «Він і досі скрипаль»), і цілісні тексти магічного фольклору («Полонинське замовляння» у «Матері овець»).

Хоча більшість дослідників об'єднує малі жанри магічного фольклору як ритуально-замовляльні тексти, та все ж певна різниця є. Замовляння, як правило, стосуються конкретної життєвої ситуації: «замовити» можна щось (втамувати біль, зупинити кров, прогнати хворобу) або на щось (на удачу, на знаходження загубленого, на те, щоби привернути чи відвернути кохання). Заклинання має більш далекосяжні цілі: його об'єктами можуть бути стихії, природні явища, духи, яким закликає диктує свою волю або яких закликає на допомогу. Приховані незвідані сили простору магічної дії закликаються словом до «співпраці» — це й зумовлює «суб'єк-

тність» самого ритуалу (наприклад, у вірші «Замовляння»: «Нехай та світла безвість українна, / де ти живеш, / від втечі палахка, / тобі замовить на стежки, / а сину / замовить на талан провідника» [6, с. 75]). Молитовний імператив «нехай», що асоціюється з молитвою «Отче наш», є ключовим словом у магічних текстах (як уже зазначено, це є свідченням «релігійно-магічного синкретизму народного світогляду»). У вірші «Заклинання» молитовний імператив повторюється 10 разів і звернений до Любові, Бога та Смерті.

«Заклинанням» завершується книжка «Кров і легіт», сама структура та назва якої вказують на її магічне призначення. Десять розділів книжки апелюють до Декалогу (числова символіка «10» означає «любов до Бога та ближнього, єдність усесвіту, підсумок божественного творіння...» [14, с. 392]). Десять розділів співвідносяться також із кількістю усіх попередніх збірок Герасим'юка; лексичне чи тематичне обрамлення кожного з розділів сигналізує про їхню мотивно-тематичну цілісність, а наскрізні образи означають ланки метасюжету — авторського міфу [11, с. 27–29, 88–89], який і визначає ритуальні інтенції тексту. Провідними образами-символами, відповідно до назви книжки, є «кров» і «легіт». «Кров» символізує плоть рідної землі, часткою і голосом якої є поет (злютований водночас з усіма просторами її буття, бо і Дніпро — сакральна горизонталь міфопростору України — «тече поетовою кров'ю»: «Двома берегами Дніпровими / шепчу, як губами безкровними: / Хай прийде царство Твоє» [6, с. 86]). А «легіт» — то є дух життя та творчості, дух «Музики».

Промовистим «жестом» є синтаксичне і графічне оформлення першого рядка вірша «Заклинання»: три крапки перед сполучником «і» та мала літера на початку тексту. Це вказує на властиву ритуалу неперервність (що має співвідноситися з неперервністю хаосу) і нагадує про те, що поет, за словами Герасим'юка, завжди «в засідці», завжди на сторожі, бо «пантрує кров і смерть» [7, с. 32]. Таке покликання пов'язує поета із захисною магією та визначає символічне місце його перебування — біля джерел буття, біля коренів Світового Дерева. І саме у «Заклинанні» віддзеркалено матричні міфоритуальні уявлення про Світове Дерево — архаїчну модель світотвору. На цій космічній вертикалі розміщений реальний людський світ (земля) та симетричні до нього міфологічні світи: верхній (небеса богів) і нижній (світ демонів та смерті). Ритуал покликання забезпечити оптимальну гармонійну взаємодію феноменального та ноуменального світів, реального та міфологічного

начал — саме це і спостерігаємо у вірші Герасим'юка.

Земля у численних поетових творах постає як «ліс» (а визначення «Чорний Ліс» привносить культурно-історичні конотації «гуцульського тексту»). Цей ліс олюднений; він є свідком і співучасником кривавих історичних подій, тож у деревах оселилися душі замордованих тут, страчених чи полеглих у боях (жива Пам'ять краю, яка «не спить» і не дає заснути поетові). Небесний світ («Бог») і підземний («смерть») разом із земним «лісом» утворюють простір часовічності. До нього й долучається міфопоетичний образ поета біля коренів Світового Дерева.

Поет творить своє заклинання, вдаючись до традиційного двочленного паралелізму («як... так...»). Він закликає Любов — світотвірну силу, яка оновлює, утривалює і освячує буття; він своєю словесною магією возз'єднує її зі Світовим Деревом і спонукає до «бдіння». Час магічної дії — лімінальний, передсвітанковий, як і у вірші «Серпень за старим стилем»; так само згадуються тут птахи, що пробуджуються з ранковою зорею (а вночі «триває птаство» в зінціях поета — як провісника й охоронця «зорі»):

*...і збуджує зоря, не розбудивши птиць
на помах крил. Шепочу на світанні:
Нехай не спить любов. Нехай любов не спить.
Нехай не спить, як ліс... [7, с. 311]*

Заклинальна магія «видовжує» мить, бо часопростір любові має бути безмежним («Нехай пребуде тут. Нехай пребуде скрізь...»): «Відлунням слів моїх видовжується мить, / стискають серце кільця літ зміїні / Любов нехай не спить. Як ліс, нехай не спить, / завмерлий у світанку омовінні». Сім разів у тексті повторюється у зв'язку з мотивом «бдіння» слово «ліс», що й увиразнює його функцію магічного помічника, котрий має власне ім'я:

*Він зветься Чорний Ліс, бо як любов не спить,
бо він не може спати, тому він чорний*

*Тому тремтить зоря, тому при ній тремтить,
як стежка в лісі, птах у сновидінні.
Любов нехай не спить! Як ліс, любов не спить,
Як Бог не спить, як смерть у сонячній промінні*

Ліс і завмирає «у світанку омовінні», і тремтить, ніби напружуючи всі сили, — і це тремтіння, як стан буття, єднає небесну зорю з «птахом у сновидінні». Ліс ніби зводить до купи Бога й опромінену світанковим сяйвом смерть, бо Вічність і Час однаково позначені Любов'ю. Тому в останньому реченні «Заклинання» зникає традиційне у заклинально-замовляльній магії слово «нехай»: це є утвердженням дієвості риту-

алу. Те, що було метою магичних дій, означається як досягнуте.

Така роль «Лісу» зумовлена тим, що він у поезії Герасим'юка часто постає як уособлення народу в його історичному бутті, як символ взаємопроникної єдності земної «крові» й небесного «леготу»: «Цей ліс лежить із птаством своїм. / Він наш. Тому він більше не ліс» [7, с. 42].

Раніше вже йшлося про символіку «**смерек**» і «**потоків**» як координат міфопростору «гуцульського тексту» Герасим'юка. Якщо вертикаль лісу є сталою опорою, то річкова горизонталь символізує мінливість і плинність буття, стихію первісних вод Хаосу. Амбівалентне значення води як стихії «каральної й очисної», згубної та рятівної увиразнюється міфологічною семантикою чорного й білого кольорів. Тому й гідроніми Чорний Черемош і Білий Черемош набувають відповідної символіки (у вірші «1745 — Петрівка» моторошний задушливий простір, «стертий» осклілим оком відрубаної голови опришка, пов'язується насамперед з «чорною» річкою: «Може, Чорний Черемош?»).

У народній магії були поширені «намовляння на воду»; магичну силу хтонічної стихії в такий спосіб підпорядковували та спрямовували на досягнення бажаного (зцілити чи, навпаки, зурочити людину, звільнити чи прив'язати до чогось).

Річкова вода «намовлена» вже самим найменням ріки, його звучанням та смислом і пов'язаними з цим переказами. Якщо ж про річку складено пісні, то вона може стати символом долі народу, якому ці пісні належать. У Герасим'юка зв'язок річки з піснею актуалізований мотивом «заплітання» річкових вод пісенною магією (поєднанням слова та музики): «Ріко наша сива, — звертається поет до Дніпра, — як тебе заплести? / В яку партизанську ніч посивіла ти? / Ой чий же то кінь стоїть? Чий то покоси?» [7, с. 290]. Фрагменти трьох різних за часом і змістом пісень пов'язуються з «сивою» і «незаплетеною» річкою на імпліцитному рівні, якщо відновити та продовжити обірвані рядки («Ой чий то кінь стоїть, що **сива** гривонька?»); «Ой чий же то жито, чий то покоси? Чия то дівчина **розпустила коси**?»). Клаптики пісень підсилюють відчуття мінливої хаотичної стихії, що є потенційно загрозливою, як і символіка «розплетеної коси» (у слов'янській культурній традиції це є, зокрема, знаком втрати незалежності або ж трауру) [4, с. 49–50].

Коли ріка «заплетена» піснями, вона виявляє свій сталий характер і міфологізований образ, що набирає доленосного значення. Адже саме з водою пов'язаний давній обряд пісенного віщування, особливо дівочого (під кожну співану

пісню одна з дівчат витягала навмання чийсь перстеник з-поміж інших у мисці з водою — його власниця за змістом пісні дізнавалася про свою долю).

У Герасим'юка є вірш, словесна магія якого спрямована на ритуально-міфологічну інверсію «пісенного віщування» українських річок. І композиція, і ритмомелодика, фоніка та поетичний синтаксис, графічне оформлення цього вірша є однаково значущими маркерами ритуалу — тож текст необхідно навести повністю:

*в пісні знову дунай значить хтось
не повернеться і
ці слов'янські театри згорять мов дїброви
у жовтні
при дніпрі при дністрі при десні при весні солов'ї
солов'ї молитовні*

*це найближче до осені завше як в пісні дунай
при дніпрі при дністрі при десні при весні при надії
не повернеться хай і ніколи ніколи нехай
лиш нехай даленіс*

*це почнеться із пальців твоїх це дунай на губах
дія перша і друга і третя й завіса і звісно
при дніпрі при дністрі при десні при весні в солов'ях
і дунай і завіса.*

Відразу привертає увагу те, що немає жодних розділових знаків і великих літер як на початку тексту, так і у власних назвах. Це створює відчуття «тривання», неперервного вслухання, про що свідчить і слово «знову». Дунай, як праслов'янський пісенний символ головної ріки, наділив печаллю інші річки України («печать печальних цих вод — навіки» [7, с. 52]). Майже всі пісні, у яких згадується Дунай, пов'язані з мотивами розлуки, неповернення, зраженого кохання, неминучої загибелі, — звідси і його смуток («Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?»). Про це йдеться і у фольклорних текстах, і в піснях, що мають літературне походження («Іхав козак за Дунай»). І в кожній із пісень драматичні колізії, гострі сюжети, емоційні діалоги ніби провіщають долю «слов'янських театрів» (саме слово «театр» має тут барокове значення *teatrum mundi* — земного людського життя). Так, у пісні «Відки, Йване? — з-за Дунаю», матері, яка марно чекає на повернення сина, козак радить посягти піску жменю та розкидати по каменю: «Як той пісок, мати, зійде, тогди твій син з війська прийде!». Тужний мотив пронизує загальновідому пісню «Тихо-тихо Дунай воду несе», сповнену прозорих алегорій (бо «ще тихше дівка косу чеше... та й на Дунай несе: — Пливи, косо, пливи за водою, а я піду услід за тобою...»). А край Дунаю співає собі та виграє на бандурі

козак молоденький; «струна струні промовляє: — Нема краю тихому Дунаю, нема впину вдовиному сину, що звів з ума дівку-сиротину»).

У тексті Герасим'юка імена річок постають не як власні, а як загальні назви: «дунай» у міфопоетичному світогляді наших предків був символом світових вод («ой над дунаями вода стоянами», — читаємо у словнику Бориса Грінченка). Міфічний образ «ріки печалі» пов'язаний і з праслов'янськими переказами про богатиря Дуная (контамінованого з Перуном, володарем небесних вод) та прекрасну Днепру (контаміновану з богинею земної води Даною), яка стає його дружиною. Випадково поцілена стрілою Дуная, вона помирає, а невтішний чоловік сам себе вбиває ножем — і з крові подружжя утворюються обидві ріки [4, с. 167–168].

У першій строфі маємо химерне поєднання осені («жовтень») та солов'їної весни. У другій «дунай» стає знаком наближення «осені» як невідворотного кінця. Але у завершальному чотиривірші «дунай» вже не є символом «завіси»: «і дунай і завіса» однозначно асоціюються з вічною весною. Як саме відбувається таке перетворення?

Ритмомелодика вірша викликає відчуття глибинної медитації. Чіткий ритм п'ятистопного анапесту з гіпометрією в останньому рядку кожної строфи справляє враження розміреного руху хвиль із коротким тихим вихлюпом на берег; наскрізна внутрішня рима підсилює відчуття невинного плину річкових вод. Поет ніби «розчиняється» у цих печальних водах — адже суб'єктом ритуалу є самий ритуал (як і суб'єктом гри, за Гадамером, — сама гра). Перша літера назви «дунай» означає назви інших річок, бо й вони стають «дунаями». Виразна лінійна алітерація з асонансами привертає увагу до ключового рядка, що повторюється у кожній строфі: «при дніпрі при дністрі при десні при весні...» (у другій строфі рядок завершується не «солов'ями», а символічним «при надії», що може означати також вагітність). Полісемія прийменника «при» (значення місця, часу та належності) спонукає до анаграматичного прочитання: «**при дні**» (день і дно), «**при прі**» (пря — боротьба), «**при зустрічі**»; «**при сні**». А монотонні повтори «при» дають змогу відчутти, як стихається тривога вод, злагоджується їхнє звучання — замість «пр», «дн», «стр» виникають «де», «сн», «сн» («де сні» чи «десь сні»?). Дослухаючись до цих звуків і зчитуючи мотиви пісень, якими заплетено «дунай», поет вимовляє заклинання: «не повернеться хай і ніколи ніколи нехай / лиш нехай даленіє» (семантична багатозначність магічних

текстів виявляється тут у двозначності дієслова «даленіти» — помалу віддалятися чи постійно перебувати вдалині; лише завершальні слова тексту актуалізують останнє значення). На магічну дію заклинання вказують слова «**це почнеться**». «Пальці» символізують тут не лише дотик любові: асоціативно вони пов'язані зі «струнами» (у «Слові» Боян своїми «віщими перстами» торкався струн, котрі «самі князям славу рокотали»; у «Золотому гомоні» Тичини «Дніпро торкає струни»). Тобто йдеться про «музику кохання» — тож і води «дунаїв» співають вже не про вічну розлуку, а про вічну любов, вічне повернення весни, вічне повторення життя і «смерті у сонячній промінні», якою вона вбачалася у «Заклинанні».

І тут варто звернути увагу на магічних помічників ритуалу — **солов'їв**. Це і реальні птахи, і поетичний символ; а можливо, це й алюзія на «солов'їв» Олександра Олеся (з вірша, що також став піснею): вони «сміються й плачуть», «і б'ють піснями в груди», нагадуючи про весну любові та про плинність життя, яке живиться лише «струменем» закоханої душі.

Загадка цього тексту, його імпліцитний шар пов'язані саме з «солов'ями» — точніше, з їхньою «молитвою». Відчутна зміна віршового метру (двостопний анапест замість п'ятистопного) у завершальному рядку кожної строфи та графіка тексту дають змогу виділити та об'єднати скорочені рядки. І тоді стає зрозумілим, чому солов'їв названо «молитовними»: «**лиш нехай даленіє і дунай і завіса**», — нехай ніколи не згорять «ці слов'янські театри» і завше перебує на небокраї життя містерія Любові. (Варта уваги фоніка «солов'їної молитви»: в українській поезії, як зазначає Ігор Качуровський, «функцію ласкавої ніжності, лагідного смутку має правити “л”» [10, с. 145]. А символічне значення звуку «і» — «молитовність» [10, с. 142].)

Чи не найбільш виразно ритуальні інтенції Герасим'юкового тексту простежуються у книжці «Поет у повітрі» та в однойменній поемі (нею розпочато і заключний розділ «Крові і леготу», у якому вміщено й містерію «Єзавель», а на завершення розділу — «Заклинання»).

«Поета в повітрі» можна вважати самовизначенням Василя Герасим'юка. Цей образ наявний у різних його текстах, а книжка з таким заголовком, яка починається й закінчується словом «поет», не лише композиційно відтворює ритуальне коло (це властиво також іншим збіркам Герасим'юка [11, с. 22]), а й означає мету і сутність його словесної магії. Як окремий твір, поема «Поет у повітрі» має циклічну структуру,

що передбачає певні лакуни тексту: «Перший вірш», «Третій вірш», «Фінальна імпровізація». У збірці 2016 р. «Аппо афини» назвою «Поет у повітрі» об'єднано усі вірші заключного розділу, який розпочато «Першим віршем», «Третім віршем» і «Заклинанням», — тобто зберігається троїста структура магичного тексту: експозиція (зачин і наративна частина); дія; метатекст.

«Перший вірш» — це розповідь про хлопчика, який мусив стати «Поетом у повітрі», бо в повітрі «зник дзвін» (відлуння Божого слова і символ соборної молитви); тоді ж «зафарбували відкрите серце Спасителя / на іконах Пресвятого Серця» та «вирубали праліси»... [7, с. 283]. «Неживе повітря», «спорожніле повітря» (в іншому тексті Герасим'юка згадується «повітря страшне, що замкнуло всі брами» [6, с. 60]) — перетворило цю землю на «склеп», на «домовину», яку «мусить догнати» Поет, аби рятувним Словом воскресити мерця. Постає «Поета в повітрі» корелює з образом розіп'ятого Спасителя (за Максимом Сповідником, Христос обрав смерть «у повітрі»), аби пробити знерухомлений людськими гріхами простір земного буття, відновивши його зв'язок із Творцем).

Ворожість і задушливість неживого простору Поет відчував від народження (загадкова хвороба «тридухи», від якої мати рятувала сина у смереках і над потоками). «Причини хвороби, — пише Мирослав Лаюк, — у протягах історії, у задусі від сучасності, у бездуховності, але більше — у бездушності, у пороках негідників, а також вині тих, котрі змушені були негідниками стати» [12, с. 301]. Настання «бездуховного і безблагодатного часу» — це і є та «критична ситуація», яка потребує втручання ритуалу: «основного інструменту тотального космічного оновлення», коли люди мають робити «те, що робили боги спочатку» [18, с. 14–15]. Ідеться про нову космогонію, про повернення до первісних світотвірних стихій і «Музики, котра передує Логосу».

Книжку «Поет у повітрі» було задумано як «данину названій стихії і трьом неназваним» [9, с. 2]. Вогонь, вода, земля й повітря є основою світобудови, а водночас тими «стихіями», які, за Башляром, «марять» в нас, спонукаючи до творчості. Ці стихії таємно означені іменами чотирьох земних істот (кожній з яких в різний час у різних збірках було присвячено окремі вірші); вони є втіленням різних іпостасей поета: «крук, пес, сова і змія» [7, с. 287].

Найчастіше постають у віршах Герасим'юка крук і пес, наділені амбівалентними характеристиками. Круки харчуються падлом; у вірші

«Крук» поет звертається до себе самого: «ти ж крук / перетравлюй падло / ти ж поет / живишся щоб літати» [7, с. 105]. Та саме круки служать, за біблійним переказом, пророку Іллі — носять йому їжу в печеру, де святий їх також підгодує («Ми вдихали сіно цього світу»). Є тут і перегук з віршем І. Римарука «Крук»...

«Псами святого Юра» свого часу називали себе Герасим'юк і близьке до нього коло поетів; у вірші «Пси Юрія Змієборця» підлеглі святому вовки згуртовують і рятують голих розгублених «утікачів» (народ, що вирвався з неволі та опинився у темряві на мертвій горі). Хтонічна природа собаки як «нечистої» істоти розкрита у вірші «Пес», де той сидить на ланцюгу в сатани і є свідком творення світу (хоч зрештою служить людині, зрідка спочиваючи «під парканом»).

Сова, «яка там, де ні еллін, ні іудей» (свангельська алюзія на Царство Небесне), та **змія**, «що знімає шкіру навіть з очей» [7, с. 38], символізують вищу мудрість і дар постійно оновлюваного бачення. Водночас сова у присвяченому їй вірші названо «понурою посередницею в покличках крові»; вона має нагадувати, «чим насправді оплачуються свобода і поезія» [7, с. 279]. (Пригадується Шевченкове «і не плачу й не ридаю, а вию совою».)

Даром і прокляттям Поета є його здатність уловлювати відлуння безсмертної споконвічної Музики — це музика стихій, силою Божественного Логосу перетворених на світотвірні начала. Коли стихії, що живуть і «марять» у творчій свідомості Поета, отримують імена, вони стають його магичними помічниками у ритуалі космічного оновлення. Тварний світ і світ божественний мають возз'єднатися; земля — «пес» — мусить стати «ластівкою» в повітрі, пройшовши крізь «каральні, очисні стихії води і вогню» (за епіграф до «Третього вірша» взято цитату з Ф. Г. Лорки: «Яке зусилля пса стати ластівкою!»). Тепер світ, що став «склепом», домовиною відлученого від Музики і роз'єданого з Богом Слова, має бути «переображений» словом Поета:

*Є склеп, без якого розсиплеться віри, ніби склеп,
який, ніби віри, вибухає в землі умліока,
та нігті мерця вже видлубають глину з осколка,
і слово прорветься в повітря!*

В повітрі — поет.

«Жив поза часом, як звір, / жив поза часом, як Бог», — писав Герасим'юк в одному з віршів із циклу «Суша різьба» [7, с. 46]. Така подвійна природа Поета робить його причетним до вічності. Імена, якими він наділяє стихії (як свої «тварні іпостасі»), визначають розумну природу

світоустрою; а здатність чути «музику терпку» (відгомін недосяжної Музики, що передувала творінню) і зближує з Творцем, і віддаляє від нього.

У зверненні до Бога, яким обрамлена «Фінальна імпровізація», немає богоборчих інтонацій — це радше сповідь:

*Я знаю, що ти — не я
Аби забути ці нути,
Тобою мали побути
круж, пес, сова і змія*

.....
*Я знаю, що я — не ти.
Аби побути тобою,
був круком, псом і совою,
і навіть гадом. Прости...*

У «Фінальній імпровізації» імпліцитно присутній образ Люцифера («Як падав ти з висоти!») — в іншому тексті його названо музикантом Господа («Твій музикант» [7, с. 35]). Бунт верховного ангела був зумовлений тим, що він не визнав за людиною права панування у земному світі, вбачаючи в Адамі майбутнього порушника сталих законів Усесвіту і спотворювача Музики, загрозу первозданній гармонії. Тут виникає і узагальнений образ Поета, завжди змушеного кидати «виклик небові»: і «мертвопетлювати», і «грати на розрив аорти» (алюзії на тексти Михайля Семенка та Осипа Мандельштама).

«Часто в кульмінації ритуалу тіло жертви розривають, убивають, знищують задля нового народження. Одну з центральних Герасим'юкових героїнь Єзавель... у Біблії шматують, роздирають так, що “ніхто й не скаже, що це Єзавель”. Герасим'юк розриває її і на старозавітну царівну, прокляту у віках, і на гуцульську Молоду, яка цілуватиме всіх, і на конкретну жінку, що народжує дитя на плоті серед Єнісею, і на всіх жінок, котрі перуть рушники перед Великоднем, і на “землю”. Поет мусить її розірвати, ...відсторонити від первісної “стихії”, перенести через минуле в кінець світу, а отже, початок нового часу. Ритуал здійснюється саме для цього» [12, с. 313].

У творах Василя Герасим'юка можна дешифрувати майже всі види ритуалів — продукувальних, апотропеїчних, реабілітаційних. За типологією вербальних ритуалів, розробленою польською дослідницею Анною Енгелькінг, це ритуали створення, ритуали відокремлення (коли необхідно позбутися чогось або чітко відмежувати «своє» від «чужого»), ритуали захисні й охоронні (уникання чи запобігання) [23]. Та при цьому прикметною ознакою словесної магії

поета є «взаємоперетікання», взаємопов'язаність усіх цих ритуалів — неперервність єдиного магичного дійства (бо Поет завжди «в засідці», де «пантрує кров і смерть»). Як зазначено в попередньому викладі, окремі частини поетичних циклів із виразною ритуальною телеологією можуть ставати ключовими компонентами у розділах наступних книжок — і весь сукупний текст розбудовується як нескінченний «магічний перформатив».

Поетика Герасим'юка невідривна від ритуальних структур, просякнута словесною магією. Саме на це звертав увагу В. Моренець, за чийм влучним спостереженням, «ліричні полотна» поета відзначаються «особливою композиційно-сисловою функцією ритуального дійства», а «роль обрядового жеста» полягає в тому, що ним поет «ніби відгортає моральний намул сучасності, розкриваючи вічні витoki духовності» [16, с. 431–432].

Символом словесної магії Герасим'юка можна вважати Юрія Змієборця, чий образ є наскрізним у творчості поета (спис, яким святий пронизує Змія на іконах, символізує всепереможну перетворювальну силу Логосу — адже Хаос, як наголошував В. Соловйов, неможливо знищити, можна лише перетворити).

Я зумисне не торкалася у цій статті матеріалів українського магичного фольклору та відповідних теоретичних напрацювань (починаючи від М. Сумцова, В. Гнатюка та П. Єфименка); також не намагалася встановити генетичні зв'язки словесної магії Герасим'юка з практикою карпатських мольфарів за етнографічними та літературними джерелами (йдеться про роман П. Шекерика-Дониківа «Дідо Иванчік»). Ритуальність поезії Василя Герасим'юка є спонтанним виявом його художнього мислення; вона закорінена в архаїчних архетипах і зумовлена цілісністю та переконливістю авторського міфу. Цей міф має загальноукраїнське значення, а водночас є потужною репрезентацією «гуцульського тексту», його історичної та культурної складових, зокрема і магичних практик (що може стати темою низки окремих досліджень).

Хоча поезію не можна «зрозуміти», раціонально розтлумачити, та її можна відчувати й пережити як досвід самооновлення, розширення власного світорозуміння. Вимовлене поетом слово здатне виходити далеко за межі літератури. Добре, якщо воно спрямоване не на примноження, а на подолання хаосу, на збереження того культурного простору, в якому ще можна дихати.

Список літератури

1. Аверинцев С. Категории поэтики в смене литературных эпох. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва : Наука, 1994. С. 3–45.
2. Антологія української поезії ХХ ст.: від Тичини до Жадана. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2017. 2-ге вид., доповн. 2016 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994. 528 с.
4. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
5. Герасим'юк В. Діти трепети: Поезії. Київ : Молодь, 1991. 128 с.
6. Герасим'юк В. Космаський узір: Поезії. Київ : Рад. письменник, 1989. 135 с.
7. Герасим'юк В. Кров і легіт: Вибрані вірші і поеми. Чернівці : Букрек, 2014. 320 с.
8. Герасим'юк В. Осінні пси Карпат: Із лірики вісімдесятих. Київ : Факт, 1998. 112 с.
9. Герасим'юк В. Поет у повітрі: Вірші і поеми. Львів : Кальварія, 2002. 112 с.
10. Качуровський І. Фоніка : підручник. Київ : Либідь, 1994. 168 с.
11. Кісельова Л. Поетика й ідеологія міфу Василя Герасим'юка. Київ : НАУКМА, 2016. 106 с.
12. Лаюк М. Земля і повітря Василя Герасим'юка. Герасим'юк В. *Анто афину. Вибрані вірші*. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. С. 299–313.
13. Лосев А. Диалектика мифа. Лосев А. *Философия. Мифология. Культура*. Москва : Политиздат, 1991. С. 21–186.
14. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и мирных образов. Москва : Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1996. 416 с.
15. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Изд. 4-е. Москва : Вост. лит., 2006. 407 с.
16. Моренець В. Оксиморон: Літературні статті, дослідження, есеї. Київ : Аграр Медіа Груп, 2016. 528 с.
17. Москалец К. «Папороть»: етика і поетика. Герасим'юк В. *Папороть: Поезії*. Київ : Просвіта, 2006. С. 294–300.
18. Топоров В. О ритуале. Введение в проблематику. *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках*. Москва : Наука, 1988. С. 7–60.
19. Топоров В. Н. Об индоевропейской заговорной традиции (Избранные главы). *Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор*. Москва : Наука, 1992. С. 3–103.
20. Флоренский П. У водоразделов мысли. Москва : Правда, 1990. 446 с.
21. Хюбнер К. Истина мифа. Москва : Республика, 1996. 448 с.
22. Юдин А. В. О роли прагматики в разграничении жанров магического фольклора (на восточнославянском материале). *Dzielo literackie jako dzieło literackie*. Bydgoszcz : Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, 2004. S. 125–136.
23. Engelking A. Rytuály słowne w kulturze ludowej. Proba klasyfikacji. *Język a kultura*. Wrocław : Wiedza o kulturze. T. 4. 1991. S. 75–85.

References

- Antolohiia ukrainskoi poezii XX st.: vid Tychny do Zhadana. (2017). A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukrainian].
- Averyntsev, S. (1994). Katelyoryi poetyky v smene lyteraturnykh epokh. In *Istorycheskaia poetyka. Lyteraturnyje epokhy i typy khudozhestvennoho soznaniya* (pp. 3–45). Nauka [in Russian].
- Belyi, A. (1994). *Symvolizm kak myropomyaniye*. Respublyka [in Russian].
- Engelking, A. (1991). Rytuály słowne w kulturze ludowej. Proba klasyfikacji. In *Język a kultura* (Vol. 4, pp. 75–85). Wiedza o kulturze.
- Florenskiy, P. (1990). *U vodorazdelov myslj*. Pravda [in Russian].
- Herasymiuk, V. (1989). *Kosmatskyi uzir: Poezii*. Rad. pismennyk [in Ukrainian].
- Herasymiuk, V. (1991). *Dityi trepety: Poezii*. Molod [in Ukrainian].
- Herasymiuk, V. (2014). *Krov i lehit: Vubrani virshi i poemu*. Bukrek [in Ukrainian].
- Herasymiuk, V. (1998). *Osinni psy Karpat: Iz liryky visimdesiatykh*. Fakt [in Ukrainian].
- Herasymiuk, V. (2002). *Poet u povitri: Virshi i poemu*. Kalvaria [in Ukrainian].
- Iudyn, A. (2004). O roly prahmatyky v razghranycheny zhanrov mahycheskoho folklora (na vostochnoslavianskom materiale). In *Dzielo literackie jako dzieło literackie* (pp. 125–136). Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego [in Russian].
- Kachurovskiy, I. (1994). *Fonika: Pidruchnyk*. Lybid [in Ukrainian].
- Khibuner, K. (1996). *Istyna mifa*. Respublyka [in Russian].
- Kiselova, L. (2016). *Poetyka i ideolohiia mifu Vasylia Herasymiuka*. NAUKMA [in Ukrainian].
- Laiuk, M. (2016). Zemlia i povitria Vasylia Herasymiuka. In Vasyl Herasymiuk, *ANNO AFYNY. Vybrani virshi* (pp. 299–313). A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukrainian].
- Losev, A. (1991). Dyalektyka myfa. In A. Losev, *Fylosofiya. Myfolohiya. Kultura* (pp. 21–186). Polytyzdat [in Russian].
- Makovskiy, M. (1996). *Sravnytelnyj slovar myfolohycheskoi symvoliky v yndoevropayskyykh yazykakh: obraz myra y myry obrazov*. Humanit. Yzd. Tsentr VLADOS [in Russian].
- Meletynskiy, E. (2006). *Poetyka myfa*. Vost. lit. [in Russian].
- Morenets, V. (2016). *Oksymoron: Literaturni statti, doslidzhennia, esei*. Ahrar Media Hrup [in Ukrainian].
- Moskalets, K. (2006). “Paport”: etyka i poetyka. In V. Herasymiuk, *Paport: Poezii* (pp. 294–300). Prosvita [in Ukrainian].
- Toporov, V. N. (1988). O rytuale. Vvedenye v problematyku. In *Arkhaicheskyy rytual v folklornykh i rannelyteraturnykh pamiatnykakh* (pp. 7–60). Nauka [in Russian].
- Toporov, V. (1992). Ob indoevropayskoi zahovornoj tradytsyy (Izbrannyje hlavy). In *Issledovaniya v oblasti balto-slavianskoi dukhovnoi kultury. Zahovor* (pp. 3–103). Nauka [in Russian].
- Voitovych, V. (2002). *Ukrainska mifolohiia*. Lybid [in Ukrainian].

L. Kiselyova

VERBAL MAGIC BY VASYL HERASYMIUK

The article is an attempt to research different means of verbal magic in poetry focusing on the theoretical and applied aspects of the subject. The author outlines the phenomenon of verbal magic.

Based on the analysis of Vasyl Herasymiuk's poetical texts the elements of magic rituals are delineated and traced by the author. Attention is paid to pointing out general structures of the ritual in the Herasymiuk's works. The functions of "magical assistants" of the ritual are observed according to their symbolic and mythological senses. It was defined that the poet's own books also play a role of "magical assistants".

Rituality and magical intentions of the text are accounted for the myth of the Poet which is the main component of Vasyl Herasymiuk's poetic universe. The genesis of this myth is established; the connection with the "Hutsul text" in its cultural and metaphysical dimensions is also noted. Different means of ritualization in Herasymiuk's works are related to the Carpathian magic folklore tradition; therefore direct or hidden quotations from Carpathian magic folklore and ancient rituals are organically intertwined in his text.

Magical intentions might be supposed as the dominant characteristic of Herasymiuk's poetry. The mystic, apocalyptic and prophetic elements of his entire works are interwoven with national and cultural themes; rituality is one of the tools to connect different levels of the text. Authenticity, aesthetic, structural and axiological integrity of Herasymiuk's work are the foundation of verbal magic by the poet.

Herasymiuk's works may be said to embody in microcosm aspects of culture and society which continue to fascinate and frustrate: high culture turns to the popular, sacred to the profane. That's why rituality has become the main tendency of Herasymiuk's poetry: verbal magic has to renew and to defend the native cultural space, moreover – the space of human being.

Keywords: Vasyl Herasymiuk, verbal magic, rituality, myth of the Poet, "Hutsul text".

Матеріал надійшов 20 травня 2022 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Пашко О. В.

«КОЖНИЙ ІСТОРИЧНИЙ ЕТАП СПРЯМОВУЄ ЛЮДИНУ ДО АКТИВНОСТІ...» (Листи Агапія Шамрая до Анастасії Ніженець 1945–1949 рр.)

У публікації на основі архівних матеріалів реконструйовано невідомі сторінки біографії українського літературознавця Агапія Шамрая. Наприкінці 1940-х рр., під час двох репресивних кампаній в Україні, вченого було звинувачено у «буржуазному націоналізмі» та «безродному космополітизмі». Вперше опубліковано чотири збережені листи Агапія Шамрая до літературознавчині Анастасії Ніженець (1945–1949 рр.), з якою його пов'язувала ще з 1930-х зацікавленість давньоукраїнською літературою.

Ключові слова: українська література, літературознавство, боротьба з «буржуазними націоналістами», боротьба з космополітами, Інститут Тараса Шевченка, Харківський інститут ім. Григорія Сковороди, Іван Вишенський, Леся Українка, Агапій Шамрай, Анастасія Ніженець, Олександр Білецький, Абрам Гозенпуд, Ілля Стебун.

Листів Агапія Шамрая (1896–1952) до Анастасії Ніженець (1902–1992) збереглося лише чотири — з 1945 до 1949 рр. [24], проте кожен із них містить відомості про ключові навкололітературні події цього періоду: публікацію «Нарису історії української літератури (за ред. Є. Кирилюка і С. Маслова)» (1945), про боротьбу з «буржуазними націоналістами» (1946–1947) та «космополітами» (1949)². І це не випадково, адже Агапій Пилипович Шамрай був безпосереднім учасником усіх тих подій. Ці листи є важливим людським документом: у них відчитується яскрава полемічна, подекуди навмисно загострена, літературно-публіцистична манера вченого, вишукане володіння мистецтвом натяків та езоповою мовою; також висловлено ставлення науковця до трагічних подій, що відбувалися, — репресій пізнього сталінізму та посилення тотального контролю наукового середовища.

Представлене у публікації листування двох учених дає змогу реконструювати ще одну, маловідому сторінку наукового життя Агапія Шамрая, а саме дослідження давньої української літератури. На початку 1930-х років учений підготував підручник з української літератури «По-

лемічна література — твори XVI–XVII століття»³, два розділи в якому написали Анастасія Ніженець (про полемістів XVI–XVII ст.) і Олександр Назаревський (про дидактично-повчальні оповіді XVII ст.) [14, с. 270]. Маємо ще кілька свідчень про Агапія Шамрая як медієвіста — насамперед вони стосуються його роботи початку 1930-х років: у спогадах «Зустрічі і прощання» Г. Костюк згадує, що при вступі до аспірантури Інституту Тараса Шевченка (з 1952 р. — Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка) саме А. Шамрай пропонував йому зайнятися вивченням творчості Івана Вишенського. У мемуарах Г. Костюк пише багато теплих слів про свого вчителя, «блискучого та вникливого» вченого. За його свідченням, Агапій Пилипович Шамрай — «керівник стародавньої і, частково, середньої доби української літератури. [...] Добрий знавець і вникливий аналітик. На своїх семінарах він давав нам дуже багато нового. Він відкрив нам українську

¹ Публікацію підготовлено в рамках і за підтримки стипендіальної програми Philipp Schwartz-Initiative Alexander-von-Humboldt-Stiftung (Німеччина) в Європейському університеті Віадрина (Франкфурт-на-Одері) (Europa-Universität Viadrina Frankfurt (Oder)).

² Докладну інформацію про ці репресії у колі літературознавців див. у роботах С. Скульчика, Ю. Кислої, Ю. Шаповал [8; 31; 30].

³ Таку назву наводить А. Ніженець. За даними біографії 1952 р., яку, ймовірно, написав А. Шамрай, цей підручник мав назву «Історія української літератури доби феодалізму (підручник для вузів)» (20 друк. арк., 1933) [22, арк. 4]. Відомо, що текст 1933 р. було переслано до видавництва «Рух», яке невдовзі було ліквідовано. Ця біографія Агапія Шамрая зберігається у фонді М. Сиваченка (Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України), машинопис не авторизовано. Можна припустити, що це передрук із якоїсь автобіографії А. Шамрая, який М. Сиваченко зробив у процесі підготовки матеріалів збірника з перевидання статей Шамрая [27], проте в анкеті також подано додаткові відомості, наприклад дата смерті вченого. Наведено дані про інші неопубліковані роботи Шамрая: «Мотиви “ірраціонального” в творах О. Кобилянської», «Світові образи в творчому методі Лесі Українки» [22, арк. 4].

барокову⁴ літературу на чолі з Іваном Вишенським... [...] Взагалі це була людина високого інтелектуального розмаху. Але, на жаль, не мав умов для повного вияву свого таланту» [10, с. 399].

Останнім часом зацікавленість біографією і творчістю Агапія Шамрая посилилася, проте дуже мало відомо про життя та роботу українського вченого у Росії: в Іжевську (1933–1937) та Пермі (тоді — Молотов) (1937–1944), а також в Узбекистані — у Фергані (1937–1938)⁵. Найбільший науковий здобуток ученого за цей період — підготовка і захист докторської дисертації про творчість Гофмана, за яку Шамрая 12 серпня 1944 р. було присуджено ступінь доктора філологічних наук і звання професора⁶. Уже у вересні 1944 р. вчений повернувся до Києва і того самого місяця⁷ очолив кафедру західної літератури в Київському університеті⁸, а з 10 жовтня 1944 р. став завідувачем відділу західноєвропейської літератури Інституту Тараса Шевченка. З 1 березня 1949 до смерті — 7 квітня 1952 р. — він працював старшим науковим співробітником відділу української доживотної літератури Інституту Тараса Шевченка⁹. Увесь цей час Шамрай із великою родиною меш-

кав у гуртожитку для студентів на Володимирській гірці. Умов для роботи не було, про це свідчить його заява 1947 р. (дату реконструюємо за контекстом) щодо поліпшення житлових умов. Наводимо заяву повністю: «До Директора Інституту літератури Академії наук / Прошу Вас піднести перед президією Академії наук клопотання про надання мені помешкання в одному з будинків Академії. Третій рік працюю я в Інституті літератури, але й до цього часу не маю сталого приміщення. З часу прибуття до Києва (вересень 1944) я [пробуюю] з родиною в студентському гуртожитку університету в обставинах, які позбавляють мене усякої можливості науково працювати. (Я маю одну кімнату, дуже кепсько ізольовану від студентських приміщень, де міститься, крім мене, п'ять чоловік¹⁰, жодних комунальних вигід не маю і т. д.) / Зав. Відділу західної літератури. / Доктор філологічних наук А. Шамрай» [25, арк. 4].

Перший відомий лист А. Шамрая до А. Ніженець датовано 1945 р. Це, ймовірно, відповідь на листа А. Ніженець щодо продовження її роботи над кандидатською дисертацією про Івана Вишенського. Анастасія Ніженець була аспіранткою Шамрая ще в Інституті Тараса Шевченка в 1930–1932 рр.¹¹ і вже тоді займалася українською поемічною прозою. У 1945 р., коли почалося листування двох учених, А. Ніженець завідувала кафедрою української літератури в Харківському педагогічному інституті [14, с. 271], саме вона була однією з ініціаторок надання цьому навчальному закладу імені Григорія Сковороди. У цей час, крім І. Вишенського, ключовою науковою темою для неї стають біографія і творчість філософа: «...з 1944 року — 150-річчя смерті українського мислителя Г. С. Сковороди — мою пристрасну увагу захопила постать Сковороди» [14, с. 271]. Із 1940-х років і до кінця життя наукові інтереси А. Ніженець майже повністю концентруються як на вивченні творчості Сковороди (вона є авторкою книжок «Г. Сковорода. Заповідні місця на Харківщині» (1969), «На зламі двох світів» (1970)), так і на відновленні історичних об'єктів Харківщини, пов'язаних зі Сковородою, — створенні Музею Г. С. Сковороди у с. Сковородинівці (1960), а також пам'ятного місця філософа у с. Бабаї.

Із листів А. Шамрая можна зробити висновок, що А. Ніженець також намагалася залучити

⁴ Вислів «барокова література», ймовірно, пізніший і фіксує повоєнну ситуацію вивчення української літератури XVII–XVIII ст., що склалася після появи розвідки Д. Чижевського «Історія української літератури. Книжка друга. IV. Ренесанс та реформація. V. Барок» [21]. У радянській науковій літературознавчій традиції 1920–1930-х років термін «бароковий» майже не вживали, здебільшого використовували на означення архітектурного стилю.

⁵ Наводимо ці дані за біографією А. Шамрая: «1933–1937 — завідувач кафедри і професор зарубіжної літератури в Удмуртському педінституті — Іжевськ УдАРСР. 1937–1938 — на тих же посадах у Ферганському педінституті — Фергана, Узб. РСР. 1937–1942 — зав. кафедрою зарубіжної літератури і професор Молотовського педінституту — Молотов. 1942–1944 — на тих же посадах у Молотовському університеті, Молотов. 1944 — професор зарубіжної літератури в Київському університеті. 10.10.1944–1.03.1949 — завідувач відділом західноєвропейської літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. 1.03.1949–7.04.1952 — старший науковий співробітник Відділу української доживотної літератури Інституту — по день смерті» [22, арк. 1].

⁶ «Рішенням Вищої Атестаційної Комісії Всесоюзного Комітету в справах вищої школи РНК СРСР 12 серпня 1944 року (протокол № 17) Агапію Пилиповичу Шамраю присуджено вчений ступінь доктора філологічних наук та професора зарубіжної літератури» [22, арк. 2]. З листів А. Шамрая О. Білецькому випливає, що в 1943 р. Шамрай активно шукав місце для захисту своєї докторської роботи, пробував це зробити в Томському університеті, про можливість чого запитував у О. Білецького (під час евакуації О. Білецький працював саме там).

⁷ Можливо, повернення Шамрая пов'язано з тим, що йому запропонували очолити кафедру зарубіжної літератури Київського університету. Наприкінці 1940-х в Україні дуже сильно не вистачало докторів наук.

⁸ Реконструюємо це за біографічними відомостями А. Шамрая: «З вересня 1944 р. працюю в Київському держ. університеті як завідувач кафедри західної літератури та в Інституті літератури АН УРСР на посаді завідувача відділом західної літератури» [26, арк. 1 зв.].

⁹ Реконструюємо за: [22].

¹⁰ Можливо, йшлося про те, що в той час у кімнаті жили Агапій Шамрай із дружиною Галиною і троє їхніх дітей, один з яких — інвалід.

¹¹ Імовірно, вона є однією зі співавторок рецензій, виконаних так званими редбригадами (жанр літературно-критичних статей під час ідеологічної боротьби початку 1930-х рр.): [17].

київського доктора філологічних наук до підготовки аспірантів на кафедрі української літератури Харківського педінституту. Проте, найпевніше, це не було реалізовано через спротив деяких харків'ян; хто відіграв вирішальну роль у тому, що Шамрай відмовився від подальшої співпраці з Харковом, мені не відомо.

Листи А. Шамрая другої половини 1940-х відображають дві репресивні кампанії цього періоду. Першу датують 1946–1947 рр., коли вченого — на підставі його невеликої статті 1945 р., присвяченої вивченню творчості Лесі Українки, — «Леся Українка і англійська література (Епізод перший)» — було звинувачено в «буржуазному націоналізмі», «низькопоклонстві перед Заходом» та у «викривленні української класики». Статтю Шамрая і сьогодні можемо вважати за зразок компаративного аналізу: на прикладі творів П. Шеллі «Озімандія» та Лесі Українки «Напис на руїні» автор висловлює тезу про генетичні зв'язки між цими текстами [23]¹². Головні пункти звинувачення проти Шамрая було сформульовано у статті-наклепі Іллі Стебуна і Абрама Гозенпуда — «Шкідливі “концепції” проф. Шамрая» (1947) [20]. Зазначимо, що із 1945 р. Ілля Стебун — завідувач відділу сучасної української літератури Інституту Тараса Шевченка, з 1947 р. — заступник керівника Спілки письменників; був редактором «Літературної газети»; брав активну участь у кампанії проти «буржуазного націоналізму» 1947 р. як партійний функціонер [30, с. 208–251]. Абрам Гозенпуд — науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка та дослідник творчості Лесі Українки [4]. Якщо участь функціонера Іллі Стебуна в розгромі Шамрая є очевидною¹³, то причину конфлікту двох науковців — Шамрая і Гозенпуда, які обидва займалися вивченням спадщини Лесі Українки, — нині важко пояснити¹⁴.

¹² Варто зазначити: про те, що поезію «Напис на руїні» можна розглядати як «парафраз відомого сонета Шеллі», говорив ще І. Франко 1907 р. («Огляд української літератури 1906 р.»), про це також тут [20].

¹³ Крім згаданої статті, був донос І. Стебуна на підручник А. Шамрая «Українська література» (1927). У цьому дописі вченого охарактеризовано як «буржуазного націоналіста» і звинувачено у намаганні зробити з М. Коцюбинського декадента та послідовника західноєвропейської літератури: «...українські націоналісти рабські плазуючи перед буржуазним Заходом, намагалися представити Коцюбинського як “рафінованого естета”, як “першого європейця в українській літературі”, близького до декадентської “модерної європейської літератури”, довести, що письменник зазнав на собі, мовляв, “впливу насамперед традицій західноєвропейських”» [19].

¹⁴ У автобіографічному нарисі «У моєму Києві» А. Гозенпуд згадує про пленум Спілки письменників 1947 р. і звинувачення проти М. Рильського, а також кампанію 1949 р., після якої він змушений був виїхати з Києва, проте замовчує факт спільної статті з І. Стебуном, спрямованої проти А. Шамрая [4, с. 317–320].

У відповідь на цей наклеп А. Шамрай виступив із різко негативною статтею-звинуваченням «Леся Українка в “новому освітленні”, або Реабілітація європейського модернізму» (1947) [27], що була спрямована проти нової книжки Абрама Гозенпуда «Поетичний театр Лесі Українки» (1947) [5], яку автор планував захистити як докторську дисертацію. Наклепницька манера статті А. Шамрая є незвичною для науковця, стилістика робіт якого вирізнялася емоційною стриманістю, виваженістю оцінок навіть у найтяжчі періоди цензури, взаємних звинувачень і процесів ініційованої згори «самокритики» 1930-х рр. Дослідження А. Гозенпуда, справді, були новаторськими, деякі його тези дотепер залишаються поза увагою дослідників. Книжка містить не лише багатий документальний матеріал, приміром публікацію невідомих раніше рукописів, а й несподівані компаративістичні зауваги, зокрема була спроба виявити генезу «християнського тексту», простежити генетичні зв'язки із творчістю Метерлінка, Ібсена тощо. Допис Шамрая містить набір штампів-обвинувачень: книжка Гозенпуда — «спроба дати спотворене і шкідливе уявлення про кращі твори Лесі Українки», намагання «поріднити» Лесю Українку з представниками західноєвропейської декадентщини і модернізму, ігнорування «видатних явищ російської літератури». Ця «шкідлива книга» — «спотворення творчості великої революційної письменниці», «класичний приклад» рабського плазування «дослідника» перед «досягненнями» «модерністичної літератури Заходу».

Отже, А. Шамрай звинуватив А. Гозенпуда в тому, в чому останній разом із І. Стебуном звинувачував його самого. Таку відповідь ученого можна розглядати як вимушену стратегію захисту, до якої зверталися деякі літературознавці в добу «ждановщини», що, безумовно, не спростовує тезу про несправедливість статті. Але, на відміну від публікації А. Шамрая, яка, імовірно, залишилася непоміченою, праця І. Стебуна й А. Гозенпуда вже 1947 р. запустила конвеєр «проработки» А. Шамрая на засіданнях відділу Інституту Тараса Шевченка та в періодиці. Ба більше, ім'я Агапія Шамрая як дослідника творчості Лесі Українки потрапило до відомої доповіді Миколи Бажана «Проти націоналістичних перекирвань в сучасній науці про історію України» (1947) [11, с. 302–326]: «Проф. А. Шамрай за тією ж схемою надто переконливо говорить про вирішальні впливи на творчість Л. Українки окремих поезій Шеллі, не згадуючи про такі переконливі і доведені фактори, як вплив геніальної творчості А. Пушкіна, Некрасова та інших»

[11, с. 324]. Не минулася ця трагедія і без комічних епізодів, адже в російському скороченому перекладі доповіді М. Бажана професору А. Шамраю приписали авторство розділу про Лесю Українку в «Нарисі історії української літератури» (1945): «Профессор А. Шамрай пишет в том же “Очерке” о влиянии на поэзию Леси Украинки некоторых стихов Шелли, не упоминающая о влиянии Пушкина и Некрасова» [11, с. 333].

Як ми бачимо з листів до Анастасії Ніженець, ця викривальна кампанія завершилася для А. Шамрая сердечним нападом і тривалим перебуванням у лікарні: «Потрохи ходжу і вихожу на роботу, але можете собі уявити, з якою я приємністю це роблю. Бо доводиться не так працювати, як “вишукувати” в собі гріхи можливі й неможливі і привселюдно про них розповідати. “Удовольствие” — не з великих. Накреслюю на майбутнє таку “програму” — буду ходити і буду [“раздраконивати”] себе до чергового сердечного [нападу], знову “спокій” на пару місяців, потім — знову колесо закрутиться, а до якого кінця, і сам не знаю», — відверто пише він у листі від 29 грудня 1947 р.

Під час другої репресивної кампанії проти космополітизму (1949 р.) Іллю Стебуна було звільнено з Інституту літератури й зі Спілки письменників, проте іронія долі полягає в тому, що свавільний маховик репресій знов зачепив Шамрая, тепер уже його було зараховано до «групи літературних та театральних критиків-антипатріотів», разом із тими самими І. Стебуном і А. Гозенпудом, та знов звинувачено у «наклепі на українську класичну спадщину». Резолюція Другого пленуму правління СРПУ 1949 р. черговий раз, уже протягом трьох років, оцінила невелику статтю Шамрая 1945 р. про Лесю Українку як «схиляння перед Заходом»: «З позицій гнилого схиляння перед розтлінною культурою буржуазного заходу оцінював творчість Лесі Українки і низькопоклонник А. Шамрай» [18, с. 5]. «Проробляли» А. Шамрая і на засіданнях парторганізації Київського державного університету, зокрема 11–12 березня 1949 р. на парткомі в кількості 500 осіб разом з А. Гозенпудом, І. Стебуном, Є. Адельгеймом, Л. Сановим: «Проф. Шамрай у своїх працях проявляв буржуазний націоналізм, низькопоклонство та плазування перед іноземщиною, принижував роль української класичної літератури, ставив її у залежність від Заходу. Особливо це проявлялося в його праці про Лесю Українку, а також в низці його ранніх робіт» (переклад українською мій. — *О. П.*) [30, с. 233]. Ця кампа-

нія проти «космополітів» 1949 р. зачепила й інших українських літературознавців, зокрема Сергія Маслової, Єлизавету Старинкевич, Олександра Кисельова. Приміром, у статті літературознавця Миколи Пивоварова (листопад 1949 р.) можна прочитати таке: «Замкнутість, ізольованість від питань сучасних літературного процесу характерна для таких дослідників літератури, як С. І. Маслової, А. П. Шамрай, О. І. Кисельов та інші. Вважаючи радянську літературу “не своїм” предметом, ці працівники відриваються від бойових питань сучасності, що не може не позначитися і на самій розробці ними проблем літературної спадщини» [16, с. 169].

Постать Анастасії Ніженець, адресатки Агапія Шамрая, перебуває на периферії зацікавленості сучасних учених. Про аспірантське життя майбутньої вченої залишив спогади Григорій Костюк, з яким вона вчилася в аспірантурі Інституту Тараса Шевченка в 1930–1932 рр. і з яким товаришувала: «Духовно близьке мені товариство створювалося навколо двох наших аспіранток: Анастасії (ми її кликали просто Тася) Ніженець і Майї (ми її звали Пчілкою). До нашого товариства ще треба додати Тасиноного чоловіка, учителя й, здається, директора якоїсь середньої школи на Лисій горі...» [10, с. 416]. За свідченнями Г. Костюка, на початку 1920-х рр. А. Ніженець була близька до партії боротьбистів: «Тася відзначалася особливою відданістю в дружбі. Це в неї очевидячки виробилося ще в середньошкільні роки, коли вона належала до нелегального Укрюсу (Українська юнацька спілка)¹⁵. Треба було ризикувати життям, помагати чи рятувати друзів, ховати, інколи лікувати ранених тощо. В усякому разі мене з нею в’язала велика і щира дружба» [10, с. 416]. Також Костюк згадує про приятелювання А. Ніженець із Наталією Собко, матір’ю Гелія Снегірьова. Прикметно, як літературознавець-емігрант Гр. Костюк характеризує її життєву стратегію, яка допомогла жінці пережити різноманітні хвилі репресій: «Тася родилася під щасливою зорею. [...] Переживши всі злигодні радянського “щасливого життя”, не раз проходячи над прірвою, в яку ось-ось мала зірватися, мудра і вдумлива Тася напевне за довгий час виробила собі випробуваний модус вівенді й суворо дотримувалася його до глибокої своєї старості» [10, с. 416].

Отже, чотири листи Агапія Шамрая до Анастасії Ніженець 1940 р. — це один із небагатьох епістолярних комплексів ученого, який сьогодні

¹⁵ «Укрюс — Український юнацький союз соціалістичної молоді. Це була юнацька прибудовка УКП — Української комуністичної партії» [10, с. 442].

нам відомий; вони дають змогу реконструювати побут літературознавців цього періоду, описати маловідомі сторінки київського і харківського наукового життя. Епістолярій зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтва України, у фонді А. М. Ніженець. Орфографічні та пунктуаційні особливості переважно адаптовано до сучасних правописних норм.

Лист № 1

14 березня 1945 р.

Дорога Насте Максимовно!

Знаю, що не має жадних виправдань моєму більш ніж обурливому мовчанню, отже, посилаючись на нелюдську завантаженість усякими дрібними та важливими справами, прошу не про відпущення своїх гріхів, а тільки про деяке зменшення Вашого справедливого гніву¹⁶. Оце збирався до Москви, гадав, що тільки там зможу спокутувати свої листовні гріхи. З цього одного можете собі уявити, як я закрутився в Києві. Листа, про який Ви пишете, я ще не одержав, на почті був тиждень тому. Ваші проекти теми дисертаційної усі цікаві, тільки [важко] мені, не знаючи стану бібліотечного в Харкові, сказати, який з них треба уважати за вигідніший. Щодо першої теми (історія наукового студіювання Вишенського¹⁷), то незручність її в тому, що дисертації Єреміна в даному випадкові ніяк не можна обминути¹⁸. Тема [нрзб.]-стилеві особливості творів Вишенського в порівнянні з творами інших полемістів — занадто специфічна. На мою думку, краще всього сполучити тему 2-гу і 3-тю (цебто розглянути творчість Вишенського в зв'язку з реформаційним рухом, наголошуючи на особливостях ідейних цього руху на православному ґрунті). В такій роботі можуть знайти собі місце і стилістичні спостереження. Хоч це буде до деякої міри і монографічна розробка теми, але Вам нічого боятися «конкуренції» ні з Франком, ні з ким іншим. В своїй роботі Ви поставите питання або зовсім нерозроблені, або такі, що потребують ревізії та корективів. «Злімітувавши» свої завдання таким чином, Ви змо-

жете сказати щось своє і нове. А більше нічого й не треба. Знову скажу, дисертацію Єреміна Ви можете спокійнісінько обминути, раз вона неопублікована. Чи мало таких випадків, що захищаються дисертації на аналогічні теми, і ніхто на те не зважає. Коли я посилав до Москви свою дисертацію про Гофмана¹⁹, то зовсім не зважив на те, що на ньому заробили кандидатського ступня аж троє і в тій же Москві²⁰. Щоправда, моя дисертація була докторська, але це не важно у даному випадкові. Я знаю тільки одну, бо була надрукована.

Знову раджу Вам якнайшвидше доводити її до кінця. Щось з [ВКВІ?] вимагають знову якихось документів про всіх робітників Вузів, почнуть нові «строгості», а це може ускладнити Ваше становище, як «начаюущого»²¹ наукового робітника. Правда, велика криза на кадри робітників з української літератури ніби забезпечує Вам певність становища²², а все ж, а все ж... Словом, пишіть, працюйте, не виправдовуйтесь, жодних виправдань не приймаю.

Дуже мене зворушив Ваш лист, переданий через робітника Вашої кафедри²³. Спасибі і Вам, і керівництву Вашого Інституту та кафедри²⁴. Одверто кажучи, боюсь я брати на себе ще нові обов'язки, занадто їх маю і без того. Ол[ександр] Ів[анович]²⁵ мені «не указ», він перетворився на гастрольора чи «летючого голандця», бо ж «запечатав своє серце, а я ще боюся»²⁶. Знаєте, до-

¹⁹ Докторську дисертацію Агапія Шамрая, присвячену вічному життю та творчості Гофмана, українською було видано («Ернст Теодор Гофман. Життя і творчість») уже після смерті вченого — у видавництві «Дніпро» 1969 р.

²⁰ Тема плагіату є важливою для Шамрая, про кого тут ідеться, важко сказати [15, с. 89–93].

²¹ Слово у лапках, адже Анастасія Ніженець аж ніяк не була науковцем-початківцем.

²² В українському науковому середовищі після війни катастрофічно не вистачало науковців зі ступенями.

²³ Особу не ідентифіковано.

²⁴ Імовірно, йдеться про Анатолія Олексійовича Івановського, який із березня 1945 р. був ректором Харківського педагогічного інституту; його згадано у спогадах А. Ніженець [14, с. 271–272]. За свідченнями вченої, саме вона була завідувачкою кафедри української літератури [14, с. 271].

²⁵ Академік Олександр Іванович Білецький у той час перебував на багатьох адміністративних посадах, зокрема був директором Інституту Тараса Шевченка, де працював А. Шамрай, керував багатьма аспірантами, постійно читав доповіді та виступав на публічних заходах. О. Білецький розумів усю трагічність своєї ситуації як науковця і неможливість займатися повноцінною науковою роботою, це відображено у листах до близьких людей. Наведемо лист до Ю. Меженка орієнтовно від лютого–березня 1948 р.: «Находясь в большом физическом и нервном упадке, из которого нет пока перспектив выйти, потому что предложение врачей немедленно бросить работу и отправиться месяца на два в санаторий мне пришлось отложить на будущее, когда я, наконец, свалюсь с ног наглядно — ограничиваюсь пока сердечными приветами» [1, арк. 4].

²⁶ Цитата з вірша Тараса Шевченка «Заворожи мені, волхве» (13 грудня 1844 р.): «Ти вже серце запечатав, / А я ще боюся».

¹⁶ Мені не відомі інші листи А. Шамрая до А. Ніженець.

¹⁷ 30 квітня 1947 р. А. Ніженець захистила дисертацію «Реалізм творчості Івана Вишенського» [13, с. 272], науковим керівником якої був Агапій Шамрай. Але книжку про Івана Вишенського вона видала майже за 20 років — у 1964 р. [13].

¹⁸ Ігор Петрович Єрьомін захистив докторську дисертацію про Івана Вишенського 1937 р. у Ленінграді (Пушкінський дім), проте до 1945 р. вийшли лише 8-сторінкові тези докторської (Іван Вишенский и его публицистическая деятельность (К истории украинской литературы XVI–XVII вв.). Изд. АН СССР, 1937. 8 с.) та 16-сторінкова невеличка книжка (Іван Вишенський. Київ; Харків, 1944. 16 с.) [7]. Тобто А. Ніженець не мала доступу до повного тексту дисертації.

рога Насте Максимовно, чому мені найбільше долягають усі ці заняття із студентами, аспірантами і т. д.? Я зараз перебуваю в стані нових шукань, переоцінюю (може, в останній раз!) все те, в що я вірив раніше і що обстоював, а до нових берегів тільки-но починаю приставати. Говорити про те, що для мене утратило авторитетність і [нрзб.] вартість, важко і нудно, а з новими «открытиями» виступати поки що рано²⁷. Найпожаднішою для мене річчю було б таке становище, коли б я зміг на кілька років цілком звільнитися від усяких учбових занять і виключно віддатися індивідуальним студіям. (Але, уви! — я ще не академік.) Я дивуюсь Ол[ександру] Ів[ановичу], що замість того, щоб на схилі життя одзначити себе якимсь поважним ділом, мотається поміж Харковим, Києвом та Москвою, немає того дня, щоб не виступав десь із доповіддю і т. д. Згодьтесь, що це більше пасує якомусь «легкомысленному прапорщику»... цебто кандидату, аніж шанованому академікові.

Проте в наших обставинах доводиться поступатись багато чим і, хоч тяжко і сумно мені обкрадати свій час, та раз однаково доводиться вожитися в Києві з аспірантами, то чому б до них не прилучити і харківців. Така наша логіка! Словом, принципово я нічого не маю проти того, щоб тісніше зв'язатися з Харковим науково, але ж наперед я хотів би знати про такі речі:

- 1) скільки аспірантів
- 2) якого вони курсу
- 3) як собі Ваша адміністрація мислить організаційні форми керування з «романтичного далека»
- 4) керувати треба підготовкою їх в цілому чи «дисертаційною»
- 5) матеріальне забезпечення.

Одержавши докладні та ясні відповіді на ці запитання, я дам і свою остаточну відповідь.

Ніколи в своєму житті я не залежав так від зовнішніх обставин, як тепер.

Всі плани моїх подорожів на цей рік блискуче провалились. От уже держав в руках відрядження до Москви, але довелось відмовитися і перенести на літо. Що поробиш, дуже затягнувся мій організаційний період, тішу себе надією, що такого вдруге не буде, і надалі почуватиму себе більшим паном свого часу та обставин.

Напишіть мені при нагоді про те, хто з «старого козацтва» лишився в Харкові. Розповідав мені колись Булаховський²⁸, що після руйнації

²⁷ У цей час А. Шамрай займався насамперед вивченням творчості І. Котляревського й готував нове, текстологічне виврене видання його творів.

²⁸ Із мовознавцем Леонідом Арсенійовичем Булаховським А. Шамрай був знайомий ще з 1920-х рр., коли вони обидва працювали в Харківському інституті народної освіти (ХІНО).

Харкова зберігся лише один експонат, та й то сумнівної вартості, в особі І. М. Ткаченка²⁹. Чи правда тому? Маю на увазі Івана Макаровича з Холодної гори, шановного «малороссиянина», [грубенького] чолов'ягу, а не Ів. Мак. — «бригадира»³⁰ — нехай йому грець!

Ще раз прошу не гніватися на мене і пам'ятати, що симпатія моя до Вас належить до тої моральної категорії, що її «ни гром, ни ветер не сломи́т быстротечный и времени налет ее не сокрушит»³¹. Отже, мовчання моє і неакуратність листовна — нічого не визначає, крім хіба сутужних обставин та дурної метушні.

Будьте здорові.

Ваш А. Шамрай.

Передайте від мене привіт М. О. Пасічник³², а її добре пам'ятаю.

*Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України.
Ф. 150. Оп. 1. Од. зб. 7. Арк. 1–3 зв.*

№ 2

6 грудня 1945 р.

Дорога Насте Максимовно!

Йй же богу, я не винний, що Ви мовчите. Днів через три як прибув до Києва, послав на Ваше ім'я листівочку, в якій вітав Вас і всіх Ваших друзів, дякуючи від щирого серця за ту гостинну зустріч, яку я знайшов у всіх вас³³. Здається зачіпку я дав, щоб Ви мені написали, але «уви!» (кажучи [нрзб]) на сие ничего не последовало. Чи Ви живі, чи здорові, як ваші (а тепер і мої) приятелі — Марія Олександрівна³⁴, Євдокія Гаврилівна³⁵? Вона навіть ділового листа мені

²⁹ Ткаченко Іван Макарович (1892–?), український літературознавець, у 1920-ті викладач ХІНО і співробітник Інституту Тараса Шевченка, тоді ж досліджував творчість Панаса Мирного, П. Куліша, публікував епістолярну спадщину М. Драгоманова, Лесі Українки, І. Франка; редактор та автор вступної статті до 6-томного видання «Творів» (1928–1929) Панаса Мирного.

³⁰ Імовірно, йдеться про критика 1930-х рр. Ів. Ткаченка, який разом із Леонідом Чернецом та Іваном Юрченком як «бригада» (тобто колективно) писали розгромні рецензії в журналах «Критика» і «Гарт». Л. Чернець є одним з авторів статті «Формалістичний ковчег» (Критика. 1931. № 7–8 (липень–серпень)), що стала однією з причин звільнення А. Шамрая з Інституту літератури в 1933 р. та виїзду до Іжевська. Л. Чернець та І. Юрченко були аспірантами Інституту Тараса Шевченка (1930–1932), сокурниками Г. Костюка [10, с. 415] й учнями А. Шамрая.

³¹ Цитата з вірша Г. Державіна «Пам'ятник» (1795).

³² Пасічник Марія Олександрівна (дати життя невідомі) — літературознавчиня, працівниця Харківського педагогічного інституту, вивчала творчість А. Головка.

³³ Між березнем і груднем 1945 р. А. Шамрай відвідав Харків.

³⁴ М. О. Пасічник.

³⁵ Вербицька-Пономаренко Євдокія Гаврилівна (1914–2005), літературознавчиня, працівниця Харківського педагогічного інституту, вивчала творчість Г. Квітки-Основ'яненка [1].

не написала, не сповістила, чи затвердили ж на-решті моїх аспірантів, чи ні. Передайте їй, що я усі її «комісії» виконав, цебто поговорив з тутешніми педіновцями про встановлення зв'язків і т. інш. Сподівався я на Ваш приїзд, а в тій листівочці висловив надію про швидке побачення, але з іздою тепер стало так тяжко, що й ця надія загасла. (До мене завітав на пару днів Юрко³⁶ і мусив прожити був аж два тижні, насилу [нрзб] з частиною Києва і то тільки літаком.) Пишіть мені не гаючись про себе і про ваших. Я так зблизився з усіма вами під час перебування в Харкові, що мені аж дивно, що Ви мовчите. Як Ваша дисертація, чи виспіє до весни? Буду дуже радий, коли так станеться³⁷. Про себе мені нічого написати зараз. Як тільки повернув до додому, зразу і упірнув у вир звичайних хлопів, біганини, хапливої несистематичної праці, що більше рве нерви, ніж дає плідні наслідки. У мене тепло (центральне опалення функціонує), їжі поки вистачає, завтра виражаємо синка до санаторія³⁸. От якби приїхали до Києва та спинились у мене, то хоч би походили утрюх³⁹ по театрах, а то навіть на думку не спадає, що можна користуватися з цієї культурної розваги без якоїсь незвичайної нагоди. Новин літературних чи наукових новин немає особливих, незабаром має вилізти на світ підручник з української літератури Кирилюка, Пільгука⁴⁰ та ще якогось «ука» після багатолітнього відпочинку в московських друкарнях. Ваша приятельниця Варвара Степанівна (угадайте, хто це?) «обробляється» Васильченка⁴¹, тільки щось дуже довго вже (тут

є така ще Меланія Митрофанівна⁴² — експонат чи друге видання вашої Варвари Степанівни), Маруся Грудницька згідно з одвічними законами божественної Немезиди «свергнута с высоты своего величия» и якщо не обернулася на порох, то так ґрунтовно заховалася в надрах Рукописного відділу, що її не легко зустріти навіть щодня буваючи в Інституті⁴³. Тема для філософічних міркувань — «что — человек, что счастье земные», чи словами незабутнього Енея кажучи «О жизнь! Бурливое море...»⁴⁴ і т. д.

Тепер у нас головна особа — Д. Копиця⁴⁵. Ви знаєте його? Симпатична і ділова людина. Шкода, як його тут зіпсують. На жаль, поряд з ним Інститут [придбав] в цьому році і таку сумнівну вартість, як Стебун⁴⁶, а з ним кілька ще стебунців. Нічого не зробиш, де мед, там і дьоготь домішують, така логіка життя.

Пишіть, дорога Насте Максимовно, нехай напише хоч кілька слів на Вашому листі і симпатична Мар[ія] Ол[ександрівна] про свою роботу над дисертацією та про свої справи. Чи повернув вже її герой? А Євдокії Гавриловні передайте, що я «возмущен» її поведінкою, не хоче навіть сповістити члена своєї кафедри⁴⁷ про чергові свої плани і організаційні заходи. (А може, як не затвердили аспірантів, то я вже й вилетів з Ваших шерегів.) А в тім передайте же їй від мене теплий привіт, а її попросить передати мій уклін

³⁶ Імовірно, Юрій — це син Агапія Шамрая, воював, пізніше працював шахтарем.

³⁷ А. Ніженець захистила дисертацію 30 квітня 1947 р.

³⁸ Ідеться про прийомного сина А. Шамрая, який хворів на туберкульоз хребта. Ось як про це згадує колега А. Шамрая з Пермського університету — М. Генкель: «Любопытна история их (Агапія і Галини Шамраїв. — *О. П.*) супружества. По словам Галины Михайловны Шамрай, она была замужем и ожидала ребенка. Шамрай (сам он тоже был женат), лекции которого она слушала, являясь студенткой, влюбился в нее и увел от мужа, не дожидаясь пока она родит. К этому ребенку он относился хорошо. Мальчик страдал туберкулезом позвоночника и годами лежал, прикованный к постели. Так, в лежачем состоянии он и был увезен на Украину» [3, арк. 1 зв.].

³⁹ Ідеться про А. Ніженець, А. Шамрая та дружину А. Шамрая — Галину Михайлівну Шемякіну-Шамрай.

⁴⁰ Підручник «Нарис історії української літератури» вийшов 1945 р., за редакцією С. Маслова та Є. Кирилюка. Справді, за вихідними даними книжки, її надруковано в Москві, підписано до друку 10 лютого і 22 березня 1945 р. [12, с. 280].

⁴¹ Варвара Степанівна Курашова (1907–1968), літературознавчиня; у 1944–1945 — старший науковий співробітник відділу української літератури початку ХХ ст. і радянського періоду Інституту Тараса Шевченка [9, с. 268]. 1950 р. в Києві вийшла книжка: Грудницька М., Курашова В. Степан Васильченко. Статті та матеріали (Матеріали та дослідження з історії української літератури ХІХ–ХХ ст. Вип. II). Треба згадати, що А. Шамрай ще в 1920-х вивчав творчість Степана Васильченка [28], а в 1945 р. надруковано його статтю «Степан Васильченко

і російська література» [29]. У ній, крім очевидних порівнянь творчості Ст. Васильченка та В. Короленка, наявний компаративний аналіз із творчістю І. Буніна. В. Курашова також є авторкою невеликого дослідження «Степан Васильченко і російська література» (але вона обмежується традиційним літературним пантеоном: О. Пушкін, М. Гоголь, В. Короленко [6]) і однією з упорядниць посмертного перевидання творів А. Шамрая 1963 р. [27].

⁴² Савицька Меланія Митрофанівна (1906–?), молодший науковий співробітник відділу української літератури ХІХ ст. Інституту Тараса Шевченка (червень 1941, 1944–1945) [9, с. 308].

⁴³ Грудницька Марія Семенівна (1907–1971), завідувачка відділу рукописів і текстології Інституту літератури ім. Тараса Шевченка у 1944–1957 рр. За спогадами Г. Костюка, вчилася в аспірантурі Інституту Тараса Шевченка в 1930–1932 рр. разом із ним та А. Ніженець: «Марія Грудницька — гарненька сіроока блондинка, походила з Київщини [...]. Була скромна й працювала. [...] Була осамітнена. По закінченню Інституту з мого обрію зникла» [10, с. 422]. Іронія А. Шамрая пояснюється тим, що в 1933 р. вона написала статтю, спрямовану проти нього та Віри Юхимівни Білецької (1894–1933): Грудницька М. Проти буржуазного націоналізму в радянській фольклористиці (Літературна газета. 1933. 20 грудня. № 31).

⁴⁴ Цитата з «Енеїди» І. Котляревського.

⁴⁵ Давид Копиця (1906–1965), заступник директора з наукової роботи Інституту Тараса Шевченка, у якому працював ще до війни; у 1946–1948 рр. — заступник начальника Управління пропаганди та агітації ЦК КП(б)У.

⁴⁶ Ілля Стебун — з 1945 до 1949 рр. працював в Інституті Тараса Шевченка, а також на партійній роботі.

⁴⁷ Імовірно, А. Шамрая було зараховано у члени кафедри історії української літератури Харківського педагогічного інституту.

Харитині Ксенофонтівні⁴⁸. Живіть здоровенькі, моя приятелько люба, вітайте Ваших домочадців. Галина Михайлівна засилає щирі свої привітання Вам і Марії Олександрівні. Сподіваюсь, що взимку точно побачусь з Вами в Києві.

Ваш А. Шамрай

Вибачайте за безладну писанину, стомився дуже і пишу пізно вночі. Да, забув було. Передайте т. Криворучкові⁴⁹ (так, здається?), що в Рукописному відділі Інституту АН жодного архіву Свидницького не переховується.

*Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України.
Ф. 150. Оп. 1. Од. зб. 7. Арк. 4–5*

№ 3

29 грудня 1947 р.

Дорога Насте Максимовно!

Вітаю Вас і домочадців Ваших з новим роком і бажаю Вам якнайкращого поведження в ньому. Я не знаю, чи пишете Ви, чи ні на мою адресу, але листів я не одержую. Потрохи ходжу і вихожу на роботу, але можете собі уявити, з якою я приємністю це роблю. Бо доводиться не так працювати, як «вишукувати» в собі гріхи можливі й неможливі і привселюдно про них розповідати⁵⁰. «Удовольствие» — не з великих. Накреслюю на майбутнє таку «програму» — буду ходити і буду [«раздраконивати»] себе до чергового сердечного нападу, знову «спокій» на пару місяців, потім — знову колесо закрутиться, а до якого кінця, і сам не знаю.

Хоч би Ви мене заспокоїли трохи харківськими новинами. Ми [нрзб.] від Вас листа про те, що «перша», але не вирішальна стадія суду минула⁵¹. Але коли буде друга? Л. М. [Костюховська]⁵² уперто не відповідає на мої листи. Не розумію, в чому річ. Може вона гнівається за те, що з гонораром [їй] затягнули. Справді, [вийшов] з цим негаразд. Гал[ина] Мих[айлівна] (яка останнім часом робить чимало дурниць) послала їй 650 карб. саме за кілька день до реформи⁵³, і вийшов з цього пшик. Правда, я послав услід їй вибачення і обіцянку зразу ж прислати новими грішми. Але тут довелось першу ж получку «укласти» на те,

щоб затримати хлопця в Криму⁵⁴ і зробити ремонт, от і вийшла затримка. Дуже Вас прошу, а власне Трохима Пилиповича⁵⁵, принести їй від мене якнайщиріші вибачення і тверде слово негайно ж вислати гроші по одержанні зарплати за другу половину грудня.

Хоч би вже швидше покінчити хоч з цією морокою. То наче б на душі стало легше. Бо й так не дуже, не дуже весело мені.

Бажаю Вам усім (хоч із запізненням) провести новорічний вечір в спокої, здоров'ї і сімейній злагоді, у мене немає і не буде — ні першого, ні другого, ні третього.

Ваш А. Ш.

Вибачте мене «окаянного», зайшов на пошту № 3 і знайшов Ваші два листи. Мене запевнила Гал[ина] Мих[айлівна], що Ви будете писати тільки на пошту № 2, і я не заходив. Харківський епізод скінчено, і не пишть мені про інститут. Раз там завівся прохвост, я й носа туди не поткну⁵⁶. Я безмірно здивований заявою Л. М., що вона мені пише, а я їй не пишу. Скажіть, я правильно пишу адресу: «Гоголівська, № 6». Нехай вона мені також пише на пошту № 3.

*Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України.
Ф. 150. Оп. 1. Од. зб. 7. Арк. 6–6 зв.*

№ 4

[без дати [29 серпень 1949 р. ⁵⁷]]

Дорога Насте Максимовно!

Одержав Вашого листа вчора, цебто 28 серпня. Увесь цей час був у Львові, і зараз перебуваю під враженнями від цього чудового міста, що з погляду історичної [питомості] перевершує далеко наш «стародавній» Київ. Бачив там багато — від старої бойківської деревляної церквіці, створеної народними майстрами, до Франківського музею та членів родини великого письменника. Яка то розкіш — ця народна архітектура (кажу про церкву). Нічого зайвого, думка про якусь «елегійну» доцільність панувала над фантазією будівничого. Це як наша пісня — проста, але кожним своїм нюансом переконає і візується в пам'яті на віки.

⁴⁸ Особу не ідентифіковано.

⁴⁹ Особу не ідентифіковано.

⁵⁰ Ідеться про звинувачення А. Шамрая в «буржуазному націоналізмі». Контекст листа дає змогу припустити, що після цього вчений потрапив до лікарні.

⁵¹ Імовірно, йдеться про кампанію проти «буржуазного націоналізму» в Харкові.

⁵² Особу не ідентифіковано.

⁵³ Грошову реформу було проведено в СРСР у грудні 1947 р.

⁵⁴ Ідеться про хворого прийомного сина Шамрая.

⁵⁵ Імовірно, чоловік А. М. Ніженець.

⁵⁶ Схоже, що А. Шамрай припинив співробітництво з Харківським педінститутом.

⁵⁷ Наприкінці листа олівцем у квадратних дужках зазначено дату [1947–1948?], імовірно, це запис А. Ніженець. Лист можна датувати 1949 роком, коли відбувалася кампанія боротьби з «космополітами» і коли І. Стебуна було знято зі всіх посад.

У Львові є приміське узгір'я, що називається «Високий замок», з нього розкривається ціле місто із своїми околицями — прекрасний краєвид, вражає своєю «зібраністю» у відміну від мальовничої «розкиданості» Києва. Прийнято було мене дуже тепло, навіть урочисто, і весь час не залишав лише піднесено-схвильований настрій, як у людини, що побачила вперше таку знайому і рідну з книжок частину нашої батьківщини.

Дома я з 27-го. Поки що тиша скрізь, закінчуються канікули і народ дуже поволі «підтягується» з усіх боків. В Інституті⁵⁸ майже нікого немає ще. Проте прогноз на ближчі місяці можна поставити. Тепер уже всім тут відомо, що «ера» Стебуна і його компанії закінчилась, Іллюшу чекає серія чергових ударів і виведення з редакції «Літ[ературної] газети», разом з Смольсоном ([a lies] Сановим)⁵⁹, а потім і «виліт» з керівних посад в Спілці. (З завідування відділом в Інституті його вже знято). Насуваються хмари і над головою мого «друга», знаменитого рідора і харківського божка⁶⁰. Звичайно, обминути такої нагоди ніяк не можна, і я подбаю про те, щоб і від себе піддати йому легкого пару.

«Пролетариату крім цепей терять нечего», а таких сприятливих обставин я чекав давно, і дати йому доброго ляпаса вважаю своїм громадським⁶¹ обов'язком.

Що далі буде — не знаю. Правда, я не Кассандра, але й не Дон-Кіхот, бо налітаю на вітряки тільки тоді, коли можна пошкодити хоч одне крило в якомусь з них. І знаю ще одне — коли шаля терезів спускається до низу, друга обов'язково мусить піднятися догори хоч трохи.

Ваша відповідь — досить дипломатична⁶². Ви обминули головне в моєму листі, пославшись на свій дар Кассандри. Проте — це не відповідь. Повторюю, що прогнозів на «далеке» майбутнє не ставлю і Ви безпідставно вважаєте мене безжурним оптимістом в поглядах на нього⁶³. Не про це я говорив. Я писав Вам про те, як боляче мені спостерігати відсутність самоповаги і елементарної гідності в людях близьких і симпатичних мені, і особливо тоді,

коли обставини не потребують такого самопопущення. Ця схильність «падати до ніг» навіть поверженим кумірам доводить мене до люті. Що це таке? Де Ви знайдете в нашому безмежному Союзі людей, що з такою, гідною подиву, саможертвою валяються в поросі під ногами першого-ліпшого авантюриста на взір Іллюші Стебуна, вже наполовину викритого громадськістю? Які ж це «заслуги» його в науці і перед партією? Ви спеціаліст з української літератури і мені не треба доводити, що всі його «труди» найодвертіша компіляція з праць авторів, про яких у нас не прийнято згадувати, тільки з домішкою власної реторики на «загальні теми». Я міг би Вам назвати авторів, наголовки їх праць, сторінки, які «творчо» використані ним в роботах про Котляревського, Мирного, Коцюбинського, і т. д. За десять років своєї «продуктивної діяльності» цей одгодований шпінгалет і літературний [пшют] не здобувся хоч би на невеличке, але своє слово в царині науки, де він почував себе прем'єром. Та мало цього. З незвичайною енергією, користуючись підтримкою «своїх людей», він спромігся витіснити з укр[аїнського] літературознавства всіх більш менш солідних дослідників. І те, що цей вояка дістає тепер «по заслугам» — тільки вияв історичної справедливості. Відомо, що коли море хвилюється, то хвилі підносять на своїх гребнях і брудний намул, що тримається проте одну мить, щоб без сліду розтопитися в свіжій солоній стихії. Таким намулом і був цей «найвидатніший критик», і нехай він собі завершує свою «путь» відповідно до законів природи, щоб його чорти забрали, додаю «в виде напутствия». Кожний історичний етап спрямовує людину до активності, якої б форми вона не набирала в зв'язку з обставинами і моментом. Це її найвище покликання, справа честі і самоповаги. Адже Ви пам'ятаєте заклики нашої великої поетеси: робіть, як хочете і як можете —

«не будьте тільки дощиком осіннім...»⁶⁴

От про це я і писав у попередньому листі.

Мої здорові і засилають вам усім щирий привіт і побажання всього кращого. Поздоровіть і від мене Нану⁶⁵, М[арію] О[лександрівну] і завзятого пасічника Трохима Пилиповича.

Ваш А. Ш.

*Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України.
Ф. 150. Оп. 1. Од. зб. 7. Арк. 7–9*

⁵⁸ Інститут Тараса Шевченка.

⁵⁹ Санов (Смольсон) Лазар Самойлович (1913–1987) — український літературознавець, критик, активно друкувався з другої половини 1930-х рр.

⁶⁰ Особу не ідентифіковано, можливо, О. І. Білецький.

⁶¹ Підкреслення А. Шамрая.

⁶² Лист А. Шамрая, про відповідь на який А. Ніженець ідеться, мені не відомий.

⁶³ Із 7 квітня 1949 р. А. Шамрая переведено з посади завідувача відділу західноєвропейської літератури на посаду старшого наукового співробітника відділу української доживотної літератури.

⁶⁴ Цитата з вірша Лесі Українки «Де поділися ви, голоснії слова...» (1900).

⁶⁵ Особу не ідентифіковано.

Список літератури

- Білецький О. Листи до Меженка Ю. 6 листопада 1939 — 13 березня 48 [одержав 13.03.48]. *Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України*. Ф. 365. Оп. 1. Спр. 327. Арк. 4.
- Біобібліографічний словник учених Харківського університету. Т. 3. Філологія. XX — початок XXI століття. Вип. 1. Філологічний факультет. Кафедра українознавства філософського факультету: Філологи. Історики (дод. до т. 2. Історики) / авт.-уклад. С. Б. Глибицька та ін. Харків, 2019.
- Генкель М. Спогади про А. Шамрая [1964]. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Ф. 74. Од. зб. 382.
- Гозенпуд А. В моему Києві / запис, авт. переклад з рос. та прим. Ст. Захаркіна. *Україна модерна*. 2005. Ч. 9. С. 286–320.
- Гозенпуд А. Поетичний театр. Драматичні твори Лесі Українки. Київ : Мистецтво, 1947. 302 с.
- Грудницька М., Курашова В. Степан Васильченко. Статті та матеріали. Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1950. (Матеріали та дослідження з історії української літератури XIX–XX ст. Вип. II).
- Демкова Н. С. Хронологический список научных трудов И. П. Еремина (1904–1963). *Труды Отдела древнерусской литературы*. Т. 20. Москва ; Ленинград, 1964. С. 425–431.
- Скельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ : Критика, 2008.
- Історія Національної академії наук України (1941–1945): частина 2 / ред.: О. С. Онищенко та ін. Київ, 2007. 576 с.
- Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Кн. 1. Едмонтон : Канадський інститут українських студій, 1987. 743 с.
- Максим Рильський / авт.-упоряд.: В. Є. Панченко, В. Л. Колесник ; передмова В. Є. Панченка. Харків : Фоліо, 2019. 379 с. (Митці на прицілі).
- Нарис історії української літератури / за ред. С. Маслова, С. Кирилюка. Київ : Видавництво Академії наук УРСР, 1945. 280 с.
- Ніженець А. М. Реалізм у творчості Івана Вишенського: конспект лекцій по спецкурсу з давньої української літератури для студентів-філологів ХДУ. Харків, 1964. 137 с.
- Ніженець А. Спогади. *Від бароко до постмодерну: Збірник праць кафедри української та світової літератури*. Харків, 2005. Т. III. С. 270–311.
- Пашко О. Історик літератури Аґаній Шамрай: текст, твір та оточення. *Слово і час*. 2021. № 5. С. 75–100.
- Пивоваров М. За високу ідейність радянської літературної науки. *Вітчизна*. 1949. № 11. С. 165–171.
- Редбригада: Ведміцький, Ніженець, Товстуха. [Рец.] Б. Якубський. Дмитро Загуд. Літературний портрет. В-во «Маса», Київ, 1931, 55 стор., ц. 15 к. *Критика*. 1932. № 4. С. 101–103.
- Резолюція другого Пленуму правління СРПУ на доповідь тов. Л. Д. Дмитренка «Підсумки XII пленуму Правління СРП СРСР і стан та завдання театральної і літературної критики на Україні». *Вітчизна*. 1949. № 3. С. 3–9.
- Стебун І. М. М. Коцюбинський. Критично-біографічний нарис. Київ : ДВУ, 1948.
- Стебун І., Гозенпуд А. Шкідливі «концепції» проф. Шамрая. *Більшовик України*. 1947. № 4. С. 52–56.
- Чижевський Д. Історія української літератури. Книжка друга. IV. Ренесанс та реформація. V. Барок. Прага : Видавництво Юрія Тищенка, 1942. (Наукова бібліотека «ЮТ». Ч. 22–23). 143 с.
- Шамрай А. Коротка біографічна довідка. Бібліографія праць професора А. П. Шамрая. 10.03.1951. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Ф. 168. Од. зб. 1654.
- Шамрай А. Леся Українка і англійська література (Епізод перший). *Українська література*. 1945. Вип. 11 (жовтень–листопад). С. 142–153.
- Шамрай А. Листи А. Ніженець [1954–1949]. *Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України*. Ф. 150. Оп. 1. Од. зб. 7. 4 листи. 9 арк.
- Шамрай А. Листи до О. Білецького. 25.04.1943 – 4.02.1952. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Ф. 162. Од. зб. 3578. 9 арк.
- Шамрай А. П. Біографічні відомості [б/д]. 1 арк. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*. Ф. 75. Од. зб. 1071. 1 арк.
- Шамрай А. Про книгу А. Гозенпуда «Поетичний театр. Драматичні твори Лесі Українки». 1947, вид. «Мистецтво», 302 стор. *Київська правда*. 1947. 13.07. С. 3.
- Шамрай А. Творчість С. Васильченка. *Червоний шлях*. 1926. № 4. С. 178–203.
- Шамрай А. П. Вибрані статті і дослідження. Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1963. 319 с.
- Шаповал Ю. Україна XX століття: Особи та події в контексті важкої історії. Київ : Генеза, 2001. 559 с.
- Kysla Iuliia. Rethinking the Postwar Era: Soviet Ukrainian Writes Under Late Stalinism, 1945–1949: a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in History / University of Alberta, 2018. 381 p.

References

- Biletskyi, O. Lysty do Mezhenka Yu. 6 lystopada 1939 — 13 berезnia 48 [oderzhav 13.03.48]. F. 365. Op. 1. Spr. 327. Ark. 4. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury ta mystetstva Ukrainy [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (1942). *Istoriia ukrainskoi literatury. Knyzhka druha. IV. Renesans ta reformatsiia. V. Barok*. Vydavnytstvo Yurii Tyshchenka [in Ukrainian].
- Demkova, N. S. (1964). Khronolohycheskyi spysok nauchnykh trudov Y. P. Eremyna (1904–1963). *Trudy Otdela drevnerusskoj literatury*, 20, 425–431 [in Russian].
- Henkel, M. Spohady pro A. Shamraia [1964]. F. 74. Od. zb. 382. Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy [in Russian].
- Hlybetska, S. B., et al. (2019). *Biobibliografichniy slovnyk uchenykh Kharkivskoho universytetu. T. 3. Filolohy. XX — pochatok XXI stolittia*. Vyp. 1. Filolohichniy fakultet. Kafedra ukrainoznavstva filofoskoho fakultetu: Filolohy. Istoryky (dod. do t. 2. Istoryky) [in Ukrainian].
- Hozenpud, A. (1947). *Poetychnyi teatr. Dramatychni tvory Lesi Ukrainky*. Mystetstvo [in Ukrainian].
- Hozenpud, A. (2005). V moiemu Kyievi. *Ukraina moderna*, 9, 286–320 [in Ukrainian].
- Hrudnytska, M., & Kurashova, V. (1950). *Stepan Vasylchenko. Statii ta materialy*. Vyd-vo Akademii nauk URSR [in Ukrainian].
- Iekelchik, S. (2008). *Imperiia pamiaty. Rosiisko-ukrainski stosunki v radianskii istorychnii uiavi*. Krytyka [in Ukrainian].
- Kostiuk, H. (1987). *Zustrichi i proshchannia. Spohady*. Kn. 1. Kanadskiy instytut ukrainskykh studii [in Ukrainian].
- Kysla, Iu. (2018). *Rethinking the Postwar Era: Soviet Ukrainian Writes Under Late Stalinism, 1945–1949: a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in History*. University of Alberta.
- Maslov, S., & Kyryliuk, Ye. (Eds.) (1945). *Narys istorii ukrainskoi literatury*. Vydavnytstvo Akademii nauk URSR [in Ukrainian].

- Nizhenets, A. M. (1964). *Realizm u tvorchosti Ivana Vyshenskoho*. Kharkiv [in Ukrainian].
- Nizhenets, A. (2005). Spohady. In *Vid baroko do postmodernu. Zbirnyk prats kafedry ukrainskoi ta svitovoi literatury* (Vol. III, pp. 270–311) [in Ukrainian].
- Onyshchenko, O. S., et al. (Eds.) (2007). *Istoriia Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy (1941–1945)* (Vol. 2) [in Ukrainian].
- Panchenko, V. Ie., & Kolesnyk, V. L. (Eds.). (2019). *Maksym Ryl'skyi*. Folio [in Ukrainian].
- Pashko, O. (2021). Istoryk literatury Ahapii Shamrai: tekst, tvir ta otochennia. *Slovo i chas*, 5, 75–100 [in Ukrainian].
- Pyvovarov, M. (1949). Za vysoku ideinist radianskoj literaturnoi nauky. *Vitchyzna*, 11, 165–171 [in Ukrainian].
- Redbryhada: Vedmitskyi, Nizhenets, Tovstukha. (1932). [Rev.] B. Yakubskyi. Dmytro Zahul. Literaturnyi portret. V-vo "Masa", Kyiv, 1931, 55 stor., ts. 15 k. *Krytyka*, 4, 101–103 [in Ukrainian].
- Rezoliutsiia drugoho Plenumu pravlinnia SRPU na dopovid tov. L. D. Dmytrenka "Pidsumky XII plenumu Pravlinnia SRP SRSR i stan ta zavdannia teatralnoi i literaturnoi krytyky na Ukraini". (1949). *Vitchyzna*, 3, 3–9 [in Ukrainian].
- Shamrai, A. Korotka bihrafichna dovidka. Bibliohrafiia prats profesora A. P. Shamraia. 10.03.1951. F. 168. Od. zb. 1654. Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Shamrai, A. Lysty A. Nizhenets [1954–1949]. F. 150. Op. 1. Od. zb. 7. 4 lysty. 9 ark. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury ta mystetstva Ukrainy [in Ukrainian].
- Shamrai, A. Lysty do O. Biletskoho. 25.04.1943 — 4.02.1952. F. 162. Od. zb. 3578. 9 ark. // Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Shamrai, A. P. Biohrafichni vidomosti [b/d]. F. 75. Od. zb. 1071. 1 ark. Viddil rukopysnykh fondiv i tekstolohii Instytutu literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Shamrai, A. (1926). Tvorchist S. Vasylchenka. *Chervonyi shliakh*, 4, 178–203 [in Ukrainian].
- Shamrai, A. (1945). Lesia Ukrainka i anhliiska literatura (Epizod pershyi). *Ukrainska literatura*, 11, 142–153 [in Ukrainian].
- Shamrai, A. (1947). Pro knyhu A. Hozenpuda "Poetychnyi teatr. Dramatychni tvory Lesi Ukrainky". 1947, vyd. "Mystetstvo", 302 stor. *Kyivska pravda*, 13.07, 3 [in Ukrainian].
- Shamrai, A. P. (1963). *Vybrani statti i doslidzhennia*. Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury [in Ukrainian].
- Shapoval, Yu. (2001). *Ukraina XX stolittia: Osoby ta podii v konteksti vazhkoj istorii*. Heneza [in Ukrainian].
- Stebun, I. (1948). *M. M. Kotsiubynskyi. Krytychno-biohrafichni narys*. DVU [in Ukrainian].
- Stebun, I., & Hozenpud, A. (1947). Shkidlyvi "kontseptsii" prof. Shamraia. *Bilshovyk Ukrainy*, 4, 52–56 [in Ukrainian].

O. Pashko

“EACH HISTORICAL STAGE LEADS MAN TO ACTIVITY...” (Letters of Ahapii Shamrai to Anastasiia Nizhenets, 1945–1949)

The publication, based on archival materials, reconstructs for the first time the unknown pages of the biography of the Ukrainian literary critic Ahapii Shamrai after his return from Russia to Kyiv in August 1944. The scientist was accused of “bourgeois nationalism” and cosmopolitanism during two repressive campaigns of the late 1940s after his article “Lesia Ukrainka and English Literature (Episode One)” (1945). This work is a valuable study: comparing Shelley’s “Ozymandia” and Lesya Ukrainka’s “Inscription on the Ruin”, the Shamrai expresses a thesis about the genetic links between these texts. The main points of accusation against Shamrai were formulated in the slanderous article of Ilia Stebun and Abram Gosenpud – “Harmful “concepts” of Prof. Shamrai” (1947). If the participation of a party worker and a researcher of the Institute named after T. Shevchenko (Kyiv) Ilia Stebun in the defeat of Shamrai is obvious, the reason for the conflict between two scientists - Shamrai and Gozenpud, who were both engaged in the study of the legacy of Lesia Ukrainka, is currently difficult to explain. Also, four letters of Ahapii Shamrai to the literary critic Anastasiia Nizhenets (1945–1949), with whom he had been connected since the 1930s by his interest in ancient Ukrainian literature, in particular the polemical treatises of Ivan Vyshenskyi, are being published firstly. The published letters allow us to reconstruct the life of literary critics in the 1940s in Kyiv and Kharkiv, and to show the repressive campaigns against of researchers in this period inside.

Keywords: Ukrainian literature, literary studies, late Stalinism, the official struggle against “bourgeois nationalists”, campaign against cosmopolitans, Taras Shevchenko Institute of Literature, Kharkiv Institute named after Hryhori Skovoroda, Ivan Vyshenskyi, Lesia Ukrainka, Ahapii Shamrai, Anastasiia Nizhenets, Oleksandr Biletskyi, Abram Hozenpud, Illia Stebun.

Матеріал надійшов 8 грудня 2023 р.



Пелешенко Н. І.

«СКОВОРОДИНІВСЬКИЙ» ТЕКСТ В УКРАЇНСЬКИХ ДРАМАТУРГІЇ І ТЕАТРІ 1980–1990-х РОКІВ

У статті проаналізовано «сковородинівський текст» в українських драматургії і театрі «нової хвилі» (1980–1990-ті рр.), зокрема йдеться про інтерпретацію творів Григорія Сковороди («Благодарний Еродій» у Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса, режисер В. Кучинський, 1993), формування його образу та образу «сковородинівської» людини у п'єсах «Сад» (1971) і «Вертеп» (1972) В. Шевчука, що їх 1989 р. сценічно втілили О. Кужельний і В. Малахов у нових театральних осередках (Київській академічній майстерні театального мистецтва «Сузір'я» і Київському академічному драматичному театрі на Подолі).

У діяльності всіх трьох тоді студійних осередків простежувалися постмодерністські тенденції, зіперті на неміметичність, умовність, гру, експеримент, відкритість форми, інтертекстуальність, міфологічність тощо.

Ключові слова: Григорій Сковорода, бароко, «Благодарний Еродій», українська драматургія ХХ ст., український театр 1980–1990-х рр., Валерій Шевчук, п'єса «Вертеп», п'єса «Сад», ідеологія, постмодернізм.

Як у перші, так і в останні десятиліття ХХ ст. постає філософ і митець Григорій Сковорода виринає в культурній пам'яті українців, а «сковородинська тема» ставала наскрізною темою української інтелігенції» [8, с. 290]. Сковорода завжди перебував, за переконанням Дмитра Чижевського, в самісінькому осерді української духовної традиції [32, с. 179]. А вже пізніше Л. Ушкалов скаже, що мислитель ХVIII ст. як українська людина перебував «на зламі двох світів — старої та новітньої України» [28, с. 347]. В його мисленневому світі були яскраво представлені театральність і марнотність цього світового існування з його фальшивими кумирами і божевільними перегонами за благами, які все далі і далі відводять від внутрішнього і справжнього. Ця боротьба вічного і тлінного, світлого і темного не нова, вона вже була під сонцем багато разів, і це дуже добре розумів Сковорода. У 1920 році Павло Тичина, який відчув насування фізичної та моральної несвободи думки і дії, скаже у збірці «Замість сонетів і октав», присвяченій мандрівникові Слобожанщиною: «А навколо земля, столочена, руда... Тут ходив Сковорода». Микола Хвильовий теж, як і Тичина, на початку 1920-х (1922 року відшуміло святкування двохсотліття Григорія Сковороди) з гіркою напише в оповіданні «Редактор Карк»: «...а може, тут десь проходив Сковорода Григорій Савич, великий український філософ, а тепер, кажуть, могила бур'яном поросла

й бджоли не гудуть біля дупла, тільки пчїлка іноді пролетить, і шумують революції».

Отже, життя українського мислителя і його інтелектуальна спадщина були активно присутні в культурі ХХ ст., навіть його постаць стала певним національним архетипом, чому сприяли як історичні чинники, так і естетичні важелі. Епоха бароко, яскравим представником якої був Григорій Сковорода (пам'ятаємо слова Дмитра Чижевського про те, що з ним «літературне бароко не дожеврило, а догоріло повним полум'ям до кінця та враз згасло» [31, с. 244]), була і є одним із весел, які скеровували українську культуру в досить продуктивний бік неміметичного, нерелістичного типу художнього мислення.

Григорія Сковороду знову беруть у спілники ті, хто відходить чи від переважання реалістичного нарративу ХІХ ст., чи від засилля тоталітарно-ідеологічних матриць соцреалізму. Художню рецепцію образу Григорія Сковороди і «сковородинівської» людини бачимо в творах, об'єднаних належністю до української химерної прози, починаючи від «Козацькому роду нема переводу» Олександра Ільченка і до творів Валерія Шевчука. Згадуємо тексти поетів, які від 1960–1970-х здійснювали свій вихід із «ідеологічної вічності»¹)

¹ Влучне визначення В. Моренця (Моренєць В. Прошання з ідеологічною «вічністю» (погляд на українську поезію 80–90-х років). Моренєць В. *Оксиморон: Літературознавчі статті, дослідження, есеї*. Київ: Аграр Медіа Груп, 2010. С. 236–245).

і зверталися на цьому шляху до Сковороди як уособлення свободи, любові, антиутилітарності, українськості, неінституційного християнства тощо (І. Драч, Д. Павличко, В. Стус, М. Вінграновський, В. Симоненко, І. Калинець).

У цій студії ітиметься про рецепцію сквородинівського тексту в українській драматургії і театрі 1980–1990-х років на прикладі знакових вистав за творами Сковороди та п'єс Валерія Шевчука, що були успішно втілені на сценах нових театральних осередків означеного періоду.

Як відомо, драматургія і театр найбільш залежні від суспільно-політичних процесів, вони є «діагностичною моделлю суспільства» [1, с. 14], а тому і вихід із тіні Корнійчука, здається, трішки загальмувався, якщо порівняти з прозою, поезією, кіно, де процеси розхитування соцреалістичного канону були жвавішими. Цей шлях починався з маленького вкраплення у Корнійчукову матрицю елементів інакшости, замішаної на інтертекстуальності у змісті та/чи у формі («Фараони» О. Коломійця, «Фауст і смерть» О. Левади) у 1960-ті; з розширення тематики п'єс, виходу за сільський простір, переосмислення Другої світової війни, акценту на морально-етичних та екзистенційних питаннях, проблемі формування національно-культурної ідентичності, деміфологізації та реміфологізації постатей українського канону вже в 1970-х — на початку 1980-х (Я. Стельмах, Ю. Щербак, О. Коломієць, М. Зарудний).

Але вже незаперечним є той факт, що драматургія від 1980-х стає на шлях формально-змістового оновлення, що збігається в часі з просуванням постмодерністських тенденцій, зіпертих на умовність, відкритість, свободу, експеримент, перепрочитання тощо. Як зазначає О. Бондарева, ці процеси повнокровно уже представлені у драматургії 1990-х, що отримала назву «нової хвилі» [1, с. 14], у межах якої окреслюються щонайменше два покоління митців.

На межі ХХ–ХХІ століть в українській драматургії можна помітити активне залучення і завоювання ресурсів [1, с. 17] модерністської драми, розвій якої штучно перервала репресивно-тоталітарна машина. В українській переважно постмодерністській драмі простежуємо складну суміш барокових, романтичних, символічних, неореалістичних, неоромантичних тенденцій, що якраз свідчить про типологічну спорідненість постмодернізму й модернізму, для якого були характерні творчі апеляції до типологічно подібних стилів неміметичного типу. На початку ХХ ст. Лесь Курбас, переконаний український

модерніст, апологет нового мистецтва, «високого і живого, якому по силі рівного досі ще не було» [13, с. 341], сприйняв нову, антипозитивістську естетику, яка формувалася на запереченні раціонального, «нормованого реалізму», показуючи, що не все «по силах розуму» [13, с. 340].

Щось подібне починає відбуватися в драмі та в театрі уже наприкінці ХХ століття, коли п'єса перестає бути «офіційним засобом впливу» [1, с. 17], коли митці вже не хочуть і не можуть бути лише пропагандистами, коли виникає недовіра до слова як «носія певної інформації, котра відповідає дійсності; як до формулювання, адекватного думці; як до одиниці спілкування, спроможній забезпечити взаєморозуміння» [1, с. 17]. Часто режисери віддають перевагу позасловесним побудовам, ступаючи на територію «тотального суб'єктивізму, де єдино важила можливість вільного висловлювання, де індивідуальність мовлення котирувалася вище за будь-що інше» [7, с. 868]. Розвиток української драми наштовхується в цей період на бунт проти літературоцентричності з боку режисерів, що корелює із програмними тезами Леся Курбаса, творця нового театру, експерименти якого не стали надбанням світового мистецтва лише тому, що належали колоніальній культурі. М. Гринишина зазначила, що кардинальне розширення репертуарних рамок театру в означений період було спричинене майже повним скасуванням до того всевладної цензури [7, с. 867].

Режисери другої половини 1980–1990-х років, серед яких неможливо не згадати зокрема Володимира Кучинського, Олексія Кужельного, Віталія Малахова, літературний текст бачили не ілюстрацією, а приводом для власного театрального висловлювання, яке стає дзеркалом «розкладеної по голосах індивідуальної свідомості, що борсається у лабетах власних суперечностей» [14, с. 899]. Творці новітнього театру, як правило, аж до хворобливості ретельно вишукували у масиві світової літератури саме «свій», тобто гранично відповідний власній індивідуальності матеріал, зазначає театрознавиця Марина Гринишина. При цьому дослідниця говорить про те, що представники нового покоління режисерів із об'єктивних причин «були неофітами щодо більшості стильових зразків європейської драматургії минулого століття та інспірованих ними сценічних типів. Як правило, в таких ситуаціях відсутність знання детермінує відсутність відповідної системи естетичних координат, породжуючи вільний лет фантазії, надії на влас-

ні безмежні сили, відчуття нездоланої «переможності» [7, с. 867].

Однак наявність певних прогалин у знанні історико-культурного контексту не зупиняє митців, які отримали можливість вільно творити. Їхні пошуки часто інтуїтивні, часто знання отримані щойно в процесі роботи, але саме в цей час виникає дуже багато театральних постановок, здійснених на основі літературних текстів із виразно режисерською інтерпретаційною лінією, де текст був приводом для власних міркувань режисера. Зворотнім боком цієї ситуації було те, що твори сучасних драматургів не цікавили сучасних режисерів і залишалися на космічній відстані від сцени.

Друга половина 1980-х позначилася як появою першої хвилі «нових» вистав, так і створенням нових театральних осередків, які шукали свій матеріал, і не лише в новій драматургії. Цей рух до оновлення театру фахівці називають молодим театром без лапок, бо «визначальними параметрами воно уповні корелюється із творчою практикою славнозвісного колективу, створеного Лесем Курбасом. Можна констатувати, зокрема, безумовну спорідненість творчих спрямувань молодих режисерів кінця 1980-х з основними положеннями програмних документів Молодого театру, датованих 1918» [14, с. 891].

Одним із таких помітних осередків стає Львівський академічний театр імені Леся Курбаса під керівництвом Володимира Кучинського (на час заснування у 1988 р. — Молодіжний театр-студія; у 2006 р. колектив театру був відзначений Національною премією імені Тараса Шевченка, 2007-го отримав статус академічного). Театром пошуку назвала Л. Залеська-Онишкевич Театр Курбаса, що пропонував ревізію світоглядних засад і виражальних засобів аж до де-струкції театральних форм та змістів, спробу повернути театр до пратеатральної, ритуальної першооснови, впровадження відповідних до неї акторських технологій. Режисерські підходи В. Кучинського, який розробляв свою філософію театру, театру не так сюжету, як гри, корелювали з позицією Леся Курбаса, що його ім'я у назві театру є як декларацією зв'язку поколінь, так і поверненням до пошуку. 1996 року Лариса Залеська-Онишкевич скаже, що Україна має такий «першокласний інтелектуальний камерний театр — другий унікальний театр у цьому сторіччі» [10, с. 361]. Театрознавиця Ганна Веселовська називає Володимира Кучинського *enfant terrible* (з французької — «жахлива дитина») як одного з перших творців нового українського театру, театру нового змісту й нової форми [5].

На сайті театру подано інформацію про те, що ця культурна установа є унікальним методологічним центром, який розробив театральні методики та тренінги з акторської психофізики, пластики, голосу спочатку в студії театру, а з 2001 р. на базі Львівського національного університету імені Івана Франка [24]. Володимир Кучинський зазначав, що для його однодумців «вправи і тренінг такі ж важливі, як сама вистава» [10, с. 354], а під час імпровізації, коли вимикається логіка, іде порозуміння між акторами іншими засобами. Як тут не згадати інтелектуальні, фізичні та психофізичні вишколи акторів театру Л. Курбасом, який сповідував теорію актора-надмаріонетки Гордона Крега.

Аналізуючи історію Львівського академічного театру імені Леся Курбаса, варто зазначити, що в його репертуарі майже не було п'єс сучасних драматургів. Створюючи власне висловлювання, В. Кучинський звертався як до драматичних творів світової і української класики, зокрема В. Шекспіра, К. Гольдони, модерністських п'єс Л. Піранделло, В. Винниченка, Лесі Українки (існував стереотип щодо непридатності творів останньої до сцени), «Чекаючи на Годо» С. Беккета, так і до прози (А. Дюма, Ф. Достоєвський, І. Франко, М. Матіос) та філософських трактатів Платона, Ф. Ніцше, Г. Сковороди. На запитання, чому він не бере в роботу тексти сучасної драми, режисер-курбасівець відповів, що любить працювати з драматургією великих письменників, бо «вони тому і великі, що володіють містичним знанням. І їх драматургія — сотня відкритих вікон та дверей, реальна можливість зазирнути в них» [10, с. 359]. Далі він говорить: «Через п'єсу, як через сотню відкритих вікон і дверей, ти ніби викликаєш геній людини, яку любиш і знаєш. Віддаєш йому тіла своїх акторів, енергію — бався, любий друже...» [10, с. 359].

Отже, 1 квітня 1993 р. в театрі імені Леся Курбаса було представлено дуже незвичну виставу, створену на основі філософського діалогу-притчі «Благодарний Еродій» (1787) Григорія Сковороди, що, як і більшість діалогів філософа, за спостереженням Т. Лютого, мають інтелектуальну видовищність, зокрема і за рахунок театральної образності [15, с. 174]. Жанр вистави Л. Залеська-Онишкевич визначила як «представлення», чи, як тепер в Україні називають, «перформанс арт» [10, с. 355], бо для режисера В. Кучинського перформативність дійства, в яке мали зануритися всі учасники вистави, була дуже важливою. Варто зауважити, що мову твору

адаптувала перекладачка і науковиця-архівістка Галина Сварник.

Глядач був утягнутий у синтезоване магічне дійство, велику співгру світла (ніби з картин Рембранта), слова, руху, акробатичних вивихів, екстремних кроків і рухів (не намарно освоювали актори систему тренажерних вправ Є. Гротовського, який своєю діяльністю захопив В. Кучинського), музики (пісня Палестріна, середньовічні мелодії, християнські співи, ритуальні пісні, барокові канти), ритму (знову явний перегук із творчими кредо Л. Курбаса), живописних полотен на мотиви П. Брейгеля і І. Босха, драматичної гри акторів-маріонеток, — ділилася враженнями Л. Залеська-Онишкевич [10, с. 356]. Це примножувало сенси в осмислення всього, що відбувається на сцені, та створювало ефект універсальності.

Г. Липківська зауважувала про те, що літературний текст у цій і подібних виставах слугував швидше «будівельним матеріалом» для режисерських комбінацій та скомбінованих режисерських етюдів [14, с. 908]. Був інший полюс певної надінтерпретації, коли літературний матеріал «навантажувався додатковим — оригінальним, неочікуваним — змістом», без порушення першоджерела [13, с. 907]. Щодо «Благодарного Еродія» В. Кучинського знала театрознавиця схилилася до думки, що текст через постійні голосові, темпоритмові, інтонаційні, темброві, темпоритмові, інтонаційні модуляції втрачав первісний зміст і цілісність, а натомість новим не наділявся [14, с. 909]. Г. Липківська вважала, що філософські діалоги Г. Сковороди були фактично позбавлені будь-якої самозначущості, оскільки виголошувалися монотонно, без належного смислового інтонування, перекривалися фізичною дією, співами тощо [14, с. 911]. Стверджуючи спорідненість новітнього українського театру 1980–1990-х років із театром і драматургією абсурду, де «всі побудови досить жорстко зцементовані законами формальної логіки, проте первісно побазовані на алогічній, позараціональній передумові», дослідниця говорить про драму абсурду з протилежним знаком, коли у крайніх проявах новітнього театру, зокрема і в «Благодарному Еродії» В. Кучинського, «цілком послідовно, логічно організовані вербальні структури найчастіше трансформували у позамотиваційний словесний потік» [14, с. 911]. При цьому значення революційних вистав нової хвилі не заперечується.

Л. Залеська-Онишкевич навпаки бачить гармонію усіх складників із словесним текстом, із чим хочемо погодитися. Акробатичні викрутаси

були протилежністю до простоти тексту, створюючи ефект діалогу (він власне і є в тексті Сковороди) з частим повторюванням фраз, які відбиваються луною «чи іншою відбиткою у різних варіантах, версіях, формах і видах, щоб впливати на різні змісли глядача» [10, с. 356]. До речі, повторення певної думки у різних варіаціях — помітна риса текстів Сковороди. Кучинський сам бере участь у виставі, коментуючи дійство чи як давньогрецький хор, чи як учитель-філософ [10, с. 357]. Для глядача вистава В. Кучинського, якого найбільше цікавили сенси, була дивною за формою, а за змістом чудесною, бо відкривала чудеса, які може сотворити Благодарність як дочка Духа Віри [17, с. 905]. Режисер використовує різні засоби для донесення до глядача головних посилив мислителя.

П'єси означеного періоду, та й перших десятиліть ХХІ ст., надзвичайно багаті на подвійні назви та оригінальні жанрові самовизначення, які сигналізують про відкритість структури і множинність інтерпретацій. Вистава В. Кучинського «Благодарний Еродій» має підназву «Чудний глум на одну дію за Григорієм Сковородою». «Словник української мови» подає три значення слова «чудний»: дивний, смішний і чудесний [20, Т. 11, с. 374], що дуже вдало характеризує виставу курбасівців. У Сковороди зустрічаємо у тексті як словосполучення «чудний глум» [17, с. 908], так і «благородний глум», де слово «глум» тлумачиться як забава, діатриба, проведення часу. Цікаво, що «Словник української мови» Бориса Грінченка [19, с. 442] і СУМ [20, Т. 2, с. 87] майже однаково розкривають зміст лексеми «глум»: насміхання, глузування, кепкування тощо. Мавпа Пишек теж не розуміє значення слова «глум», вважаючи його іноземним, а Еродій наголошує на старослов'янському походженні слова. Благородним глумом є бесіда без насичення і огиди про Серце, яке є Господом і Духом [17, с. 893], чистим струмком Думки, належачи до невидимої, а й отже — істинної природи.

Виразником ідей Сковороди у діалозі-притчі постає птах лелека, або журавель, якого філософ називає Еродієм, що з грецької означає «боголюбивий» [29, с. 16]. Взагалі мислитель полюбляв розставляти такі мовні маркери орієнтації на грецьку традицію. Сковорода, називаючи Еродія благодарним, подає варіанти слова в різних мовах, зокрема послуговується і грецьким словом «пеларгус», тобто вдячний. Отже, маємо сквородинівську формулу щасливого життя, представлену птахом Еродієм, боголюбивим і благодарним. Цей образ, за визначенням

Н. Федорака, «став чи найулюбленишим умовним птахом сквородинського орнітологічного (а ширше — навіть цілого зоологічного) філософського світу» [29, с. 16].

Розвиваючи платонівські ідеї про дві натури, Скворода вбачає у людини два серця — чисте і нечисте, нове і старе, вічне і марнотне. Позорища, або театри, які не говорять про Серце, що має божественні риси, служать зовнішньому і є марнотою та неправдивістю. Коли ж забава служить пізнанню внутрішнього світу, то відкриваються найсолодші чудеса, чудеса Вдячності, що є альфою і омегою, початком і кінцем життя людини [17, с. 899]. Тези Сквороди про невдячну волю як ключ до пекельних мук, а вдячну волю як шлях до райських втіх [17, с. 900], роздуми про виховання, яке повинно зосереджуватися на трьох основних моментах — народити, що вже є благом, зберегти здоров'я дитині та навчити вдячності [17, с. 909], — режисер і «задумник гри чудної» Володимир Кучинський і його однодумці успішно представили на сцені Театру імені Леся Курбаса. Вони навіть на фізичному рівні діяли на глядача, ніби тими ритмічними стуками закарбовували думку про Вдячність, яка входить у ворота Раю [17, с. 904].

Театр імені Леся Курбаса мав у своєму репертуарі ще й виставу 2004 року «Наркіс» за діалогом Г. Сквороди «Наркісс. Разглагом о том: узнай себе» (1769–1771), що її автор назвав «первородним сином» [25, с. 207] і присвятив проблемі себепізнання. Постановка «Наркіса», якої зараз немає в репертуарі театру, на відміну від «чудного глуму», жанрово була окреслена як «катавасія за мотивами прадавньої єгипетської притчі, текстами Григорія Сквороди та давніми духовними напівами». За словниками слово «катавасія» має два значення: основне — виконання церковних пісень двома хорами, а переносне — розгартіяш, гармидер, метушня. Ці значення уже програмували сценографію вистави, де «людина в ній проходить шлях від народження в коконі до омивання ніг, від намагання згорнутися від болю, як у материнському лоні, до сміливості розкласти руки для розп'яття» [24].

У жовтні 2015 р. театр запросив на нову версію вистави «Благодарний Еродій», одну з візуально найкрасивіших вистав театру, де філософський текст Сквороди уже по-іншому поєднується з образами картин Босха і Брейгеля, що відтворені на костюмах і в світлових проєкціях. Як зауважує актор театру Андрій Водічев, виконавець ролі Еродія у виставі 1993 р., а у виставі 2015-го — батька, дослідження механізмів вдячності, благо-дарности потребували нового

осмислення [18]. Актор говорить, що перший «Еродій», де все працювало як злагоджений годинниковий механізм, був виставою ритму, який шукали в тексті, русі, співі, а сучасна постановка є виставою змісту, «яка виплітається сцена за сценою» [18].

Із цим твердженням можна погодитися частково, бо саме вистава 1993 року стала «сценічним осягом», «способом пробудження акторської природи через поглиблення теми, ігрові та містеріальні структури» [10, с. 356]. До речі, простір першої вистави був дуже аскетичним, брейгелівським, як зауважує А. Водічев, який погоджується, що у сучасній виставі багато декоративності. Головна ж відмінність двох вистав у тому, що перша — це результат шаленого драйву та спільнодії кола однодумців, які творили не лише неординарну виставу, але і новий, молодий, інший український театр, друга — це вже робота акторського колективу, який покладається на професіоналізм композитора, хореографа, хормейстера, режисера тощо. Та головним, на думку А. Водічева, у цих виставах є автор, сам Скворода, якого всі визнають генієм, «а читають його лише одиниці», зокрема в оригіналі [18]. Загалом від кінця 1980-х дотепер у різних театрах відбулося близько 10 постановок за творами Григорія Сквороди, що свідчить про інтелектуалізацію українських театру та драматургії.

Але ще до «Благодарного Еродія» курбасівців у Київській академічній майстерні театрального мистецтва «Сузір'я» 24 травня 1989 р. режисер Олексій Кужельний представив виставу «Сад божественних пісень» за мотивами п'єси Валерія Шевчука «Сад», яку було створено як композицію за творами Григорія Сквороди у 1971 р. Ця важлива постановка зі знаковою і полісемантичною у просторі української культури назвою розпочинала роботу першого в Україні ангажементного театру, який теж убачав свою місію у прокладанні вже вкотре проєвропейського і проукраїнського векторів для розвитку вітчизняного мистецтва. Цієї вистави, на жаль, зараз немає в репертуарі, хоча пам'ять про неї зберігається у літописі театру. Директор театру і художній керівник Олексій Кужельний, якого вважають учнем Сергія Данченка, за понад тридцятирічну історію залучив до роботи над виставами «Сузір'я» багатьох українських акторів, зокрема Аду Роговцеву, Раїсу Недашківську, Ларису Кадирову, Степана Олексенка, Ларису Кадочникову, Євгена Ніщука тощо. У «Саді божественних пісень» головну роль Пустельника-Сквороди виконав Богдан Ступка, а дітей із його снів — Остап Ступка і Жанна Калантай,

яку пізніше змінила Інна Капінос. Отож, вистава вже є історією театру, а п'єсу було вперше надруковано у досить раритетній нині збірці драматичних творів В. Шевчука 2006 року. Але за три десятиліття до цього, 1972-го побачила світ у часописі «Жовтень» журнальна версія — «Сад: драматична композиція за творами Григорія Сковороди» [35; 36].

Сад і його атрибути (квіти, дерева, птахи) — постійні супутники сакрального мистецтва ще з часів Київської Русі. Можна згадати настінні розписи Кирилівської церкви XII ст., де зображені неймовірної краси райські дерева, квіти й птахи, що промовляють до нашої колективної підсвідомості. Надзвичайно багата семантика образу саду простежується у мистецтві епохи бароко. У творчості Валерія Шевчука як інтерпретатора культури XVII–XVIII ст. Н. Городнюк бачить не лише актуалізацію основних контекстів семантики саду, а й витончену гру ними [6, с. 122]. Свою досить об'ємну автобіографію, чи автобіографічну епопею, Валерій Шевчук назвав «Сад житейський думок, трудів і почуттів», де свою діяльність теж представляє як сад. У творах В. Шевчука можна простежити семантику саду як втраченого або покинутого батьківського дому, саду як внутрішнього світу героя, саду духовного, саду як творчості, духовності, пізнання, саду, що символізує любов в усіх її виявах від еросу до агапе тощо. Отож, сад у В. Шевчука є згустком культурних алюзій, знаком барокової культури, який актуалізує низку значень і контекстів: сад-рай, Діва Марія, душа, страждання, добродійність і мудрість, духовні плоди; сад-виховання, сад-творчість; книга-сад як особливий жанр і принцип творчості [6, с. 135]. О. Солецький слушно зауважує, що образ книги є відповідником культурної пам'яті, а Шевчукова модель пізнання світу є книго-і текстоцентричною [21, с. 28].

Це все суголосно зі світом, який творив Сковорода. Не можна не згадати, що він говорив про Біблію як про «чудесний сад, оточений непролазними чагарниками» [25, с. 165], тобто сад певним чином є невидимим, захованим від шкідливих рослин, що корелює з ученням філософа про дві натури. Видиме і невидиме також наявне у його науці про три світи, про природу, людське серце та Біблію [25, с. 579], про тотожність самопізнання і Богопізнання, бо «Один Труд в обоих сих: Познать себе и уразумѣть Бога» [17, с. 246].

Садова символіка є архетипною і щедро представленою як у п'єсі «Сад», так і у всій творчості письменника. В основу п'єси покладе-

но притчу мислителя, що часто з'являється в його текстах, про Птаха як символа нескінченності пізнання, якого безуспішно ловить Пустельник у саду. Благодарний Еродій говорить про ловитву найпрекраснішого Птаха, якого тисячу років ловив Монах і не піймав, хоча й знав, що ніколи його не вловить, бо Птах той, дивний і прекрасний, є вічністю [17, с. 908]. А в п'єсі «Мудрість предвічна» (алюзія на українську драму XVIII ст.) героя трилогії В. Шевчука «Три листки за вікном» Іллі Турчиновського одним із образів-алегорій є Птах-Розум.

Своєрідним вступом («Преддверіє или крильцо») (пов. 734–735) до трактату 1776 р. «Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis. Сирѣчь Икона Алкiviадская» («Книжечка, що має назву Silenus Alcibiadis, тобто ікона Алкiviадська») є притча про Пустельника, який жив на самоті й щодня, коли сходило сонце, прямував у великий гарний сад, де жив Птах, аж надто прекрасний і сумирний. Він дуже близько підлітав, захолював Пустельника до ловитви, але та ніколи не була успішною. На запитання друга, який його відвідав, про те, як він проводить час у глушині, Пустельник відповів, що має дві втіхи: Птаха і Початок. Птаха він завжди ловив і не міг спіймати, а, маючи тисячу й один шовковий вузол, не міг знайти початок і розв'язати їх [17, с. 734–735].

У Шевчука Сковорода є уособленням Птаха, який не потрапляє у сітку світу, що корелює з широковідомою автоепітафією мислителя про світ, який ловив і не спіймав його. Наприкінці п'єси її герой Сковорода приходить перед смертю до саду ловити Птаха, але, як і раніше, не може його спіймати. Він у яблуневому саду, що, звісно, асоціюється з раєм, де діти як безгрішні істоти збирають яблука — плоди з дерева життя. Він зустрічає смерть уже старим, діти кладуть йому яблука, з'являється і він молодий, що приносить книги, де і перше, і друге є символами пізнання і вічності.

Цікаво, що Сковорода свої онтологічні конструкції часто представляє, як зауважує Назар Федорак, за допомогою окремої, «сценічної» групи персонажів — образів-персоніфікацій птахів. Дослідник нарахував у тридцяти байках двадцять одного «представника пернатої фауни», що діють або згадані в певному аксіологічному контексті, ще «шістьох крилатих і дзьобатих персонажів додають до загального пташиного базару сквородинські діалоги та притчі (насамперед, звичайно, такі, як “Благородный Еродій” і “Убогий Жайворонок”), а також деякі твори із “Саду божественных пѣсней”» [29, с. 12]. Цей

«пташиний масив» надається до інтерпретації і на «рівні номінативно-аксіологічному, і на рівні алегорично-символічному» [29, с. 12].

П'єсу В. Шевчука «Сад» жанрово можна означити як драму-притчу, що із драмою-параболою є основними типами «дидактичної драми» на межі ХХ–ХХІ ст. [4, с. 324]. При цьому дослідники сучасної драми зауважують, що межа між двома синонімічними жанрами нерідко стирається, і притча наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. стає специфічним інваріантом параболи [4, с. 325], в основі якої завжди лежить багатозначний символ, а морально-філософська проблематика не передбачає однозначного тлумачення.

Образи книги, саду, тексту, театру, вертепу, годинника, лабіринту тощо є засадничими як для художнього світу доби бароко і творчості Сковороди, так і для прози і драматургії В. Шевчука, зокрема і п'єси «Вертеп», де представлений уже збірний образ «сковородинівської» людини, української людини, яка сповідує антиутилітаризм, самозаглиблення, духовне самовдосконалення та «споглядальне життя (*vita contemplativa*)» [25, с. 472]. Цей «глибокий людський тип», який у самовдосконаленні постійно шукав нового і кращого світу, не знаходячи його в реальності, визначив Микола Шлемкевич [37, с. 20]. Але при цьому дослідник, схилиючи голову перед шляхетністю й величчю Сковороди, називає його кінцем епохи, а не початком нової [37, с. 20], що перегукується як із тезою Д. Чижевського, так і з метафоричним висловом Миколи Сумцова про Сковороду як «останню розкішну квітку» давнього письменства, давньої моголянської школи [22, с. 48].

Сковорода — мислитель і християнин — є ідеальним і улюбленим героєм як наукових, так і художніх текстів В. Шевчука. Неодноразово наголошувалося на тому, що релігійні, міфологічні та філософські топоси письменника найкраще функціонують у рамках барокової поетики, яку В. Шевчук методично вживлює в свої твори. Часто, ведучи оповідь на тлі української історії XVII–XVIII ст., свого улюбленого періоду, письменник широко залучає ретельно протудійовані принципи барокової поетики та впізнавані філософсько-релігійні концепти, програмні положення тощо, які відчитуються у творах «барокового» циклу навіть там, де Сковорода не є протагоністом. Для Шевчука Сковорода, основою світогляду якого є любов, покаяння і вдячність, залишається еталоном християнина та інтелектуала. Своїх же героїв, яким він як автор симпатизує, наділяє «сковородинівськими» рисами.

«Сковородинівській» людині В. Шевчука нестерпний будь-який тиск державної машини, чи то російсько-імперської, чи радянсько-тоталітарної, вона задихається в умовах несвободи, відчуваючи її кожною клітиною свого тіла. Л. Ушкалов стверджував, що письменники XVII–XVIII ст. «в один голос говорили про свободу як найвищу цінність земного життя людини» [26, с. 316], а Д. Чижевський трактував тогочасний культ свободи як вияв специфічних рис психотипу українця, для якого характерне «стремління до свободи в різних розуміннях цього слова» [26, с. 317]. В. Шевчук теж намагається збагнути феномен свободи/несвободи особистості в тоталітарному суспільстві, виокремити і збагнути чинники, які уможливають тиранію.

Одним із варіантів осмислення цього є п'єса-притча «Вертеп», написана 1972 року [12, с. 8], і всі паралелі тут ясні, стверджує Л. Залеська-Онишкевич [11, с. 345], яка датою написання п'єси називала 1967 рік. «Тут про одного і про всіх тиранів. Тут про одне жакливе спустошення країни, і про всі. Тут про червоного монстра й інших монстрів» [11, с. 345].

1989 року п'єсу поставив режисер Віталій Малахов, ще один представник «нової хвилі», у Київському драматичному театрі на Подолі (з 2006 р. — Київський академічний драматичний театр на Подолі), одному з тих київських театральних осередків, які сигналізували про радикальні зміни в українському театрі й драматургії від 1980-х років. Однією з візитівок театру завжди називали виставу «Вертеп», що була відзначена 1994 р. спеціальним призом на Першому міжнародному театральному фестивалі в Анкарі. До речі, період від 1987 р. до 1994-го можна вважати «мандрівним» в історії на той час молодого як за віком, так за і творчим підходом театру (тоді трупа майже весь час перебувала на гастролях у різних країнах світу). До «Вертепу» у Театрі на Подолі повернулися 2008 року, але, на жаль, нова версія вистави недовго була в репертуарі театру. В. Фіалко, який досліджує тенденції українського театру 1970–1980-х років, зазначає, що художнє полотно здійснених Малаховим постановок за п'єсами Шекспіра і Шевчука «надмірно насичувалося засобами виразності широкого діапазону, а образна система формувалася за принципом “монтажу атракціонів”, постановника приваблювала яскрава ігрова стихія, карнавальні традиції, принципи балагану, народного площадного театру» [30, с. 642] тощо.

Цю драму, зауважує старша наукова співробітниця Національного музею літератури Олена

Круківська, «із задоволенням будуть ставити і Львівський драматичний театр імені М. Заньковецької, і Люблінський театр ім. Г.-Х. Андерсена (Польща), і київські — Театр на Подолі та «Дах»» [12, с. 3], а Р. Мовчан, наголошуючи на найбільшій популярності драми «Вертеп» (як універсальної картини світу), говорить, що цей твір бачив світло рампи у львівському театрі «Мета», київському «Театрі на Подолі», Люблінському театрі ім. Г. Х. Андерсена в перекладі польською [16, с. 31–32]. Отож, є неточність щодо львівських театрів, де був представлений «Вертеп» Шевчука. Можливо постановку «Птахів з невидимого острова» у Львівському театрі імені М. Заньковецької (під назвою «Вічний раб») сплутали з «Вертепом». Але відомо, що аматорська театральна студія «Хочу», створена 1988 р. при Народному домі «Просвіта» у Львові, учасниками якої були студенти Львівської політехніки, зверталася до «Вертепу» В. Шевчука. Художньою керівницею і головною режисеркою студії була заслужена артистка України, акторка театру ім. М. Заньковецької Ірина Швайківська, що можливо і є причиною плутанини в сценічній історії п'єси Валерія Шевчука. Також згадці про сценічне втілення п'єси «Вертеп» В. Шевчука у львівському театрі «Мета» і київському «Дах» важко знайти підтвердження. Імовірно, йшлося про вертепні дійства на сценах цих театрів.

Постановка п'єси В. Шевчука саме у Театрі на Подолі підтверджує тезу про те, що поетика барокової драми стала засобом оновлення форми і змісту як драматургії, так і театру постмодерної доби. Є. Васильєв зазначав, що у драматургії ХХ — початку ХХІ ст. простежується виразна тенденція до відродження та модифікації архаїчних жанрів, насамперед середньовічного театру [3, с. 31], а певне коло драматургів представили тексти, «у яких релігійні, ритуальні, містеріальні елементи є наріжними» [3, с. 31]. Але найперше це стосується драматургії Валерія Шевчука і зокрема його «Вертепу», п'єси-містерії, яка возвеличує народження Його і проголошує незнищенність життя і в основу якої «покладено колізії народної вертепної драми» [34, с. 115].

Тим, хто прагне донести ці істини до людей різних соціальних станів, є сквородинівський тип мислителя, представлений образами Пустельника і Книжника, яких мала грати одна особа, що зазначено в примітці до п'єси. Ці герої є літописцями подій і виразниками християнських духовних цінностей. Не можна не погодитися із твердженням Н. Городнюк про те, що книготворчість для культури бароко «була визна-

чальною й інтерпретувалася як вища робота духу, як самовдосконалення і самостворення» [6, с. 77], а головним мотивом більшості творів В. Шевчука є творення, пошук чи відтворення тексту.

П'єса, попри катастрофізм і апокаліптичність, стверджує незнищенність життя і Духу Любові. Пустельник, якого послано до Ірода (попа Івана теж направлено до роду, заснованого на гріху, у п'єсі «Свічення» В. Шевчука) застергти того від вчинення зла і сповістити, що Він, той, хто дарує життя і наповнює його, пізнати якого до решти — все «одно, що вичерпати море ложкою» [33, с. 131], уже народився. Народився убивця зла, яке уособлює Ірод.

Пустельник як носій християнських цінностей намагається звільнити царя Ірода як із-під влади страху, так і з-під влади Смерті, що є абсолютним злом у творі, просить жорстокого і дуже зляканого царя пустити «в душу і жити ним» [34, с. 135], тим, кого треба відчутти нутром, бо він «росте знизу, чи згори, чи, може, збоку» [34, с. 118]. Але не чинити зло може лише вільна людина, правитель, який не ховається за своїх жорстоких, нездатних до рефлексії, стражників, ходить вільно між людей, слухає «розмови їхні, але не для карі їм, а щоб повчитися від них» [34, с. 131], навіть коли розпиває із ними вино. Але той, хто тримається за золотий трон (пізніше в історії трансформується в золотий унітаз), той згоден на все, бо він хоче жити і правити за будь-яку ціну: «Я хочу жити, хай розвалиться Всесвіт, хай зникнуть навколо люди і звірі! Я житиму і в пустелі, бо скрізь, де пройду, горітиме вогонь. Я житиму. За мною йтиме смерть, вірна слуга моя, і стражники — вірні тіні мої» [34, с. 128].

В. Шевчук у своїх текстах, зокрема і в п'єсі «Вертеп», інтерпретує популярні пасажі сквородинівських творів. До основних універсальї філософії Сковороди, як уже згадано, належить учення про дві натури — невидиму, істинну, й видиму, що є тінню невидимої, ніщотою, — і наука про «внутрішню людину», тінню якої є наш тілесний бовван [25, с. 566]. Оскільки «внутрішня людина» наділена в Сковороди божественними рисами, говорить Л. Ушкалов, то вона не може бути творивом, «внутрішньою людиною» є Син Божий, Христос [25, с. 566]. В. Шевчук глибоко занурюється в світ розмислів Сковороди, інтелектуально переживає розуміння того, що видиме й невидиме, внутрішнє, духовне й матеріальне, тілесне поєднані в будь-якій речі так, «як людська та Божа природи в Христі» [25, с. 569]. Д. Чижевський, аналізуючи філософію Сковороди, для якого характерний

антитетичний спосіб мислення, зазначає, що його дуалізм належить своїй епосі [33, с. 102], епосі бароко. Як наголошує Л. Ушкалов, Скворода свої міркування, що формують його три-свіття, подає в антитетичних формулах, противопокладаючи «видиму та невидиму природу в космосі, зовнішню та внутрішню людину в людині, буквальный і символічний сенс у Біблії», намагаючись у всьому побачити двоїну, первні якої одвічно стають на герць. «Дуалізм забарвлюється релігійно, вартісно, есхатологічно: “рух” між протиріччями, між противенствами є боротьба “світла” та “тьми”, “добра” та “зла”» [25, с. 750]. Нерозривність протилежних світів, людського й Божого, видимого й невидимого Скворода підкреслює образом дерева і його тіні [33, с. 105].

У п'єсі «Вертеп» маємо різні варіації образу тіні, що разом із іншими складниками іконосфери українського бароко творить бароковий міф про людське життя [26, с. 245]. Образ тіні, якої боїться Ірод, натякає на роздвоєність душі: «Одна — милосердя, а друга — жорстокість. Одна — весна, а друга — осінь» [34, с. 122], що є епізодом «містерії вселенської боротьби добра та зла» [26, с. 274], колообігу добра і зла:

*В колі все крутиться дивно і вічно,
Все неодмінне в людині земній.
Зло і добро [34, с. 116].*

Свою версію колообігу життя має і Смерть, яка, з одного боку, вважає, що любов їй теж на руку, бо збільшує її жнива, а з іншого, саме вона і кидає людей у вир любові [34, с. 166].

Цар-дітовбивця і тиран, який мріє про статус бога, стаючи одночасно знаряддям у руках Смерті, теж розмірковує про добро і зло як близнюків, що з'єднані тілом [34, с. 126], про релятивність цих категорій, про втрату спогадів дитинства та про дивну війну, яку розпочав «з нічого і проти бозна й чого» [34, с. 133]. На що Пустельник зауважує про вищу істину, про сумління і муки душевні, наголошуючи, що «є людина і є душа» [34, с. 126]. У центрі уваги Сквороди була людська істота, яка, як і все у світі, має подвійну природу, а тому в творі В. Шевчука теж простежується заглиблення в антропологічні проблеми, які віддавна хвилюють людство:

*Проходять століття — людина незмінна,
Всі вади й достоїнності зміни не знають,
Всі злочини вічно ті самі на світі,
Всі сумніви, болі, вагання та дії [34, с. 128].*

У п'єсі В. Шевчука дуже яскраво представлений принцип віддзеркалення, один із найважли-

віших принципів барокової поетики, який дуже активно використовували й митці наступних культурних епох, близьких до бароко за світовідчуттям і світотворенням. Слова Пустельника про народження Його, про необхідність переривання ланцюга зла та сумніви Ірода відбиваються в репліках трьох царів і трьох вертепників. Останні є тінями, що комунікують лише з Іродом, якому сповіщають про народження його ж убивці та закликають інших веселитися, бо «він приходить, він-бо йде» [34, с. 120]. Вертепники, розмовляючи з Іродом, апелюють до слів Пустельника, нагадують цареві про потребу пильніше слухати його слова [34, с. 139]. Ірод наприкінці своєї історії хоче вже зупинити ту «чудову січу» [34, с. 141], якою захоплюється Смерть, «його тілом прокочується ридання», коли останні два стражники «вганяють один в одного мечі» [34, с. 141]. Але він хоче перекинути відповідальність за те, що «навколо пустка», безлюдна пустеля, на Смерть, яка розкриває карти і впевнено заявляє, що «я служила тобі, а ти служив мені. Доти, доки виконував мої забаганки» [34, с. 142]. Далі вона говорить про те, що смертному не вдається вічно жити на землі, як хотів Ірод, що не був проти навіть загибелі світу, аби жити самому, бо він «вічний і всевладний» [34, с. 128]. Тобто автор вдається і до певного зіставлення бажань тирана і тези християнського віровчення про те, що вічно жити земній людині можливо тільки в небесній перспективі, заслуживши це своїми добрими ділами та покаванням, чого так і не захотів почути цар-вбивця, так і не дослухався до застережень Пустельника чи занадто пізно щось зрозумів.

Ірод перед тим, як його скосила коса Смерті, намагається довести, що він говорив про добро і боровся з самим собою, що він навіть не відкидав існування Того, про кого всі говорили, але «дерево по плодах пізнається» [34, с. 142], — реєструє Смерть, з якою Ірод уклав вигідну, як йому здавалося, угоду щодо вічного владарювання і програв. Смерть пожалала життя і потвердила свою владу. Наприкінці п'єси вона пропонує обладку Книжникові як репрезентанту Мудрості Світової щодо об'єднання їхніх зусиль для світового владарювання в обмін на подароване йому життя [34, с. 166]. Книжник, на відміну від Царя, не пристає на пропозиції Смерті. Смерть після перетворення за допомогою Ірода вищого поверху вертепу на пустку відчула велику нудоту [34, с. 143]. Аналогічне відчуття навідало її і після знищення дітей [34, с. 135], а вже боротьба з нижнім поверхом все ж таки знесить її.

Мотив нудоти, нудьги-печалі теж належить до впізнаваних рис сквородинівського світу. Ліричний герой дев'ятнадцятої пісні із «Саду Божественних пісень» звертається до свого психологічного стану: «Ах ти, тоска, проклята! О, докучлива печаль / Грызеш мене измлада, как моль платя / как ржа сталь / Ах ты скука! ах ты мука! люта мука!» [17, с. 69]. Цей душевний стан важко переживати, навіть злу звірюку можна побороити гострим ножом, «а скуки не побореш, хоч меч будет и хорош» [17, с. 69]. За порятунком герой поезії Сковороди, як до речі і сам Сковорода, протагоніст повісті В. Шевчука «У череві апокаліптичного звіра», звертається про допомогу до Христа як до меча небесного, що злих і ворожих звірин розгонить. Лише віра в спасительну жертву може подолати марноту як гріх перед спокійним і радісним Христом.

Ці мотиви екзистенційної туги корелюють із пророслим у добу бароко на основі сентенцій пророка Кохелета (Екклезіаста) мотивом Vanitas (все марнота), що перегукується з основними тезами філософії екзистенціалізму, переосмислення положень якої в українській прозі 1960–1980-х років відбувалося досить жваво, зокрема у творчості В. Дрозда і В. Шевчука. Останній не раз підкреслював своє поглиблене студювання творів екзистенціалістів. Рефлексії щодо суєти і марноти цьогосвітнього існування — головної теми книги Екклесіаста, де слово марнота зустрічається 37 разів, найчастіше з'являються в творах-притчах В. Шевчука, зокрема і п'єсі «Вертеп», що позначена сильним впливом філософії екзистенціалізму.

Про це натякає навіть слово «нудота», що характеризує ситуацію розправи Смерті над владним олімпом, вищим поверхом вертепу, бо є маркером для впізнавання знакового для філософії екзистенціалізму роману Ж. П. Сартра «Нудота». Відчуття марнотності цьогосвітнього існування, порожнечі, абсурдності, продиктовані страхом смерті, з якої люди «освічені створюють десятки подіб і оживляють в уяві своїй» [34, с. 162], часто захоплює героїв В. Шевчука.

Пустельник ніби озвучує слова Сковороди про витрачання людських ресурсів у марноті, що підсилює і хор вистави, обов'язковий компонент барокових драм та їхніх пізніших стилізацій, який виконував функцію «роз'яснення певних префігурацій, засудження, співчуття, звеличення, віщування, розвагу» [15, с. 170]:

*Людина живе в цьому світі химернім
Упевнена й дужа, нема їй спочину,
Із дня перевалює в інший себе.
Сніданки, обіди, вечері, а потім
Страшений запалить людину вогонь* [34, с. 123].

Ванітативний мотив у В. Шевчука — це хвилювання, трагічність, жах, відчуття порожнечі, пустки і ніщоти: «яке страшне і незрозуміле слово — нічого!» [34, с. 140]. Наскрізними у «Вертепі» є образи хатки-кону, що крутиться, каруселі, жовтих листків, які символізують одночасно і марнотність людських справ, зокрема зі збагачення та величання себе, і страх перед незбагненністю і запрограмованістю світового ладу:

*Дивіться, як крутиться хатка карткова.
З рипінням, немов каруселя забута,
Земля наша теж каруселя у світі,
Чому ж дивувати й чи треба вражатись*
[34, с. 119].

У літературі XVII–XVIII ст. часто звучав мотив людини як іграшки в руках долі, що поєднувався із театральною метафорою, яскраво представленою як у бароковому письменстві, так і в творчості Сковороди. Ірод наприкінці життя побачив, що море крові й гори убитих, зокрема сина і братів, не принесли йому очікуваного щастя володарювання, не отримав він насолоди від сидіння на золотому троні, навколо якого вже нікого немає. Він занадто пізно усвідомив потребу в тому, щоб припинити непотрібну бійню, яку вже завершували запрограмовані на вбивства два останні стражники. Він намарне кликатиме їх і проситиме зупинити кровопролиття, спровоковане Смертю, для якої люди — «тільки цяцьки в руках злої сили» [34, с. 141]. Відчай від того, що жах убивств стався навіть поза волею Ірода, висловлює Пустельник [34, с. 137]. Але хіба поза волею? Ірод хотів «косити й косити, бити й бити, карати й карати» [34, с. 128], хотів бачити народ єдиним «у помислах своїх» [34, с. 136] — безликою і жорстокою масою стражників, готових повторювати безкінечно: «З волі його милості я Дубина» [34, с. 122].

В. Шевчук — письменник, який осмислював природу тиранії, вболівав за свого героя, що опинявся в умовах несвободи, тиску державних інституцій, тоталітарних обмежень тощо. У п'єсі «Вертеп» письменник виводить нетрафаретний образ тирана, якому все рівно не буде прощення за пролиту кров. Твір написаний на початку 1970-х, коли вже отримав політичну і суспільну оцінку культ особи Сталіна, закінчилася хрущовська відлига і накопалося чергове коло несвободи. Хор першої дії вертепу проголошує вироки минулих і майбутніх тираній:

*Імя твоє в світі постане прокльоном,
Це ним називатимуть жорстоку неволю,
Жорстоке безумство, жорстоку всевладу.
Кричть, як не хоче бути рабами,
Бо дім отой крутиться, Ірода дім* [34, с. 123].

Отож, у драмі простежуються як впізнавані історично-політичні натяки, так і розмисли над абстрактною моделлю влади, суспільних взаємин тощо. Діалог-притча, який триває протягом усієї першої дії між Іродом і Пустельником, може бути потрактований як варіант мотиву про короля і блазня, що прочитується в рамках дуалізму, віддзеркалення тощо. Ірод прислухається до слів Пустельника, поблажливо до них ставиться, навіть спочатку не погоджується знищити Пустельника як того, хто може бути Ним. Цього хочуть стражники, які вже й не потребують команд і наказів, яких уже дурманить запах крові та драйв убивств.

Пустельник успішно втік із місця розправи смерті над життям на верхньому поверсі вертепу, бо годі «було там щось доказати» [34, с. 161], і спускається вже як Книжник на нижній поверх, «у світ інших людей, туди, де сподівався почують мій голос» [34, с. 161]. Він опиняється на ярмарковому майдані, умовність і символічність якого підкреслює ремаркове уточнення: «мальований майдан, де ярмаркують» [34, с. 143]. Як і в традиційному вертепі — на нижньому поверсі хвилюється народне море, якому байдуже до царя, який думав, що вбиває цілий світ, «а вбив тільки себе» [34, с. 143]. Нижній поверх — це різнонаціональна і різностанова народна стихія, зіткана з упізнаваних героїв і сюжетів української барокової інтермедії (Запорожець і Хвеська, Шляхтич із слугою і Паненкою, Дівчина-покритка і офіцер-москаль, Клим і Циган, Циганка і Циганча, Дід і Баба, Піп і Чортик, Шинкар тощо).

В. Шевчук, послідовно йдучи за послідовним Скворородою, демонструє як опозиційність двох поверхів вертепу, так і взаємодоповнення, функціонування їх за принципом відбиття. Як у першій дії п'єси Пустельник на рівних полемізує з Іродом, так у другій дії маємо філософські діалоги Книжника і Смерті, що апелюють до християнського світогляду, барокового контексту, улюблених мотивів і образів Скворороди, зокрема тієї пташки, що хочеться «ловити і щоб й не зловити» [34, с. 161], чи про дуалістичність світу, де панує «розполовинений дух» [34, с. 161]. Книжник думає, що народ ближче стоїть до «Того, що дає життя цьому світові» [34, с. 162], але спостереження за людьми підтверджує те, що люди протягом віків незмінні, що дух ненавидить тіло, «а тіло зневажає дух» [34, с. 162], вічна боротьба тече в людях, «боротьба пустелі й того, що садить в ній оазис» [34, с. 162]. Єдину відмінність бачить Книжник у людях різних соціальних станів, тих, які заселяють різні поверхи життєвого

вертепу, що простий народ є ближчим до Того, хто дає життя цьому світові, хто «є «живлющий вітер у цьому світі» [34, с. 162]. Освічені ж люди, «мудрі та сильні», здатні до рефлексії, вважає Книжник, весь час міркують про царів, про Смерть і про долю людства, хоча ці думки нічого в світі не змінюють [34, с. 162]. Саме мудрагелі, говорить той, хто пише книгу життя, звертаючись до Смерті: «Ми ж бо створюємо з тебе десятки твоїх подіб і оживляємо в уяві своїй» [34, с. 162], простий же люд, хоч і чує свист смерті, до певного часу не задумується про це. У цих пасажах Книжника відбитий песимізм митця щодо історичного поступу, ролі народу, який не рефлексує, а світ змінює, який не чує тих, хто хоче їх навчати. Пустельник-Книжник пішов до народу в надії бути почутим, але намарне: правителі і люд залишаються глухими до мудрості. Недарма у першій дії епізодично з'являється Паламар, що є ніби ще однією подобою Пустельника, він б'є у дзвін, закликаючи не спати, роззирнутися навколо, бо «не про добро провіща нам ця повість» [34, с. 136]. Ці слова є проєкцією і на події нижнього поверху, де люд, який лише трішки підштовхує Смерть, чинить зло, не замислюючись про наслідки.

Сповнені екзистенційного жаху картини розправи Смерті над життєвим ярмарком, де «сміх і горе, сльози і веселоці — все воно мішається в одно. [...] Тоді вже справжній вертеп на землі грається» [34, с. 149]. Але і цей кривавий вертеп, ця велика бійня закінчуються виснаженням і спустошенням самої «розпорядниці» людських доль, після роботи якої не йдеться про життя.

Опозиції життя і смерті, божого і пекельного є наскрізним мотивом літератури XVII–XVIII ст. і наступних стильових течій, де активно інтерпретуються бароковий текст, зокрема у творчості письменників, стильова манера яких означена як «химерна проза» (О. Ільченко, В. Земляк, В. Дрозд, В. Шевчук). Попри могутність смерті, песимізм і страх, попри екзистенційну ніщоту та жах у текстах В. Шевчука перемагає життя, перемагає той, що «всюдисущий, в повітрі, в землі, в листку, і в стеблі трави», перемагає «Дух живий і любов!» [34, с. 165]. Приречений Смертю Книжник за мить до свого кінця проговорює її вирок: «справжній володар світу не ти, а Він» [34, с. 165]. Знищивши один ярмарок, Смерть побачить тисячі, бо немає кінця життю, бо і «справді за спиною трава виросла... Живий Дух» [34, с. 166].

І ця таємниця світопорядку, таємниця сходження живого Духа на землю [34, с. 167]

в одного вертепника викликає невідоме хвилювання, в іншого — щастя, а в третього — жах. На постійність такого вселенського устрою натякає і звучання наприкінці п'єси тужливої космічної музики, на яку гарно накладаються слова книги Еклезіаста: «Марнота марнот», — каже Когелет, «марнота марнот — геть усе марнота. Що за користь людині з усіх її трудів, які вона завдає собі під сонцем? Рід відходить і рід приходить, земля ж перебуває повіки. Так само і сонце сходить, і сонце заходить і поспішає до свого місця, де має сходити. Вітер віє на південь, і звертає на північ: знай крутиться та й крутиться, повіваючи, та й знов повертається до своїх кругобігів» (1: 2–6). Ілюстрацією до цих слів є зображений у п'єсі колообіг буття: відросте трава, оговтається Смерть і знову почне своє невтомне косіння, даючи поживу людській думці та почуттям, впливаючи безпосередньо на якість життя. Недарма українські барокові письменники пов'язували мотив марнотності (*vanitas*) із мотивом плинності (*varietas*) [26, с. 253], які мали різноманітні символічні вираження, як статичні, так і динамічні.

У критичній рефлексії 1991 р. Л. Залеської-Онишкевич на виставу «Вертеп» Київського драматичного театру на Подолі, яку вона кілька разів мала змогу побачити під час гастролей молодого колективу до США, акцентовано увагу на вдалих сценічних рішеннях, які виразняють барокові образи-символи. На сцені крутиться в зворотному напрямку велика стрілка сонячного годинника, який є і тією каруселлю, що крутить усіх героїв, а смерть кожного — нова запалена свічка на каруселі [11, с. 343–344].

Смерть як у п'єсі, так і у виставі постає то бабусею з косою, але не простачкою, з якої можна поглузувати, то привабливою дівцею, якій личить шаленіння в танку. Вона гідна опонентка і цареві, й інтелектуалу, вона веде бій із життям, бажаючи примусити всіх думати тільки про неї. Л. Залеська-Онишкевич, як глядачка цієї вистави, згадувала ефектність сцен прощання зі світом кожного із персонажів нижнього ярусу вертепу. Після кожної смерті відбувається гуляння з музикою і з танцями, відповідними до статусу і походження померлого. Цікавий факт, що у виставі, зокрема тій, що була представлена на гастролях у США, звучить пісня у виконанні Ніни Матвієнко «Велика журба», де є слова, співзвучні з настроями, що панують на ярмарковому майдані:

*Висока верба, висока верба
Широкий лист зродила.
Велика журба, велика журба
Лиш жалю наробила.*

*Рік ся любили, рік ся любили,
А два ся не виділи,
Як ся уздріли, як ся уздріли —
З жалю ся розболіли.*

*Над дівчиною, над молодю
Батько й мати плачуть,
А над козаком, над молоденьким
Лиш чорний ворон криче...*

Дослідниця дуже високо поціновує першу дію вистави, а щодо другої дорікає режисерові В. Малахову за незрозумілий підхід до представлення національностей, зокрема творення негативного іміджу саме українців [11, с. 346], при цьому в Шевчуковому «Вертепі» усі «національні меншини представлені відносно доброзичливо» [9, с. 111]. Також Л. Залеська-Онишкевич закидає Київському драматичному театру на Подолі плекання неукраїнської національно-культурної ідентичності (емблема театру російською, кілька вистав відбувалися російською). Вона говорить, що тоді «годі чужинцям зрозуміти, якої він країни і з чиеї він столиці» [11, с. 347]. На жаль, закиди справедливі, виправданням цьому може бути лише те, що згадані гастролі театру під керівництвом Віталія Малахова відбувалися ще до проголошення незалежності України. Хоча після 1991 р. ситуація в українському театрі та кіно мало змінилася. Але хвороба розмитої ідентичності була характерна для більшості українських театрів, частина з яких навіть в останнє десятиліття розширювала і змінювала репертуар за рахунок російськомовних п'єс українських драматургів або творів російських авторів, інколи перекладених. Це навіть стосується Молодого театру під керівництвом Андрія Білоуса, у репертуарі якого незадовго до повномасштабної війни були вистави за прозовими творами А. Платонова.

Але, повертаючись до «Вертепу» Валерія Шевчука в сценічному втіленні Віталія Малахова в Київському театрі на Подолі, вистави, яку мені пощастило побачити, здається, наприкінці 1993 року, не можна не наголосити ще раз: це було одне із новаторських явищ у театральному житті того часу, це було інтелектуально-вибухове дійство, динамічне, ритмічне, музичне, сповнене буяння стихії та гри.

Описані вище театральні-драматичні сюжети свідчили про актуалізацію філософсько-естетичних засад українського бароко як важливого

чинника зміни стилізового вектора українського мистецтва, зокрема літератури і театру. Це був рух у бік постмодерністського письма, підкреслено нереалістичного, орієнтованого на умовність, інтертекстуальність, експериментальність, інтермедіальність, іронічність, гротесковість, міфологічність, культуротворчість, літературоцентризм, нелінійність оповіді, відкритість форми тощо. Українська драматургія 1980–1990-х знімає з порядку денного «чисті» жанрові форми, зазначає О. Бондарева, а жанрологічні стратегії мають відверто синкретичний харак-

тер, всотуючи барокову «літургійну або ігрову компоненту» [2, с. 127].

Подібні процеси відбувалися і в епоху романтизму, і в модерністську добу, мистецтво яких на шляху зміни естетичних орієнтирів жилося зверненням до барокових змісту й форми як основи формальних експериментів і філософсько-художніх рефлексій, зокрема й осмислення феномену Сковороди та інтерпретацій його образності, бо саме образ є універсальною категорією барокової літератури [15, с. 133].

Список літератури

1. Бондарева О. Є. Сучасна українська драматургія — «діагностична модель» суспільства. *Збірник наукових праць Херсонського державного університету «Південний архів. Філологічні науки»*. Херсон : Вид-во ХДУ, 2005. Вип. 29. С. 13–19.
2. Бондарева О. Українська драматургія останньої третини XX — початку XXI ст.: динаміка зміни пріоритетів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2009. Вип. 27. С. 125–132.
3. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.
4. Васильєв Є. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і час*. 2017. № 11. С. 31–42.
5. Веселовська Г. *Enfant terrible* українського театру. Лекція 9. Курс лекцій з історії українського театру: Український театр: від кози до постдрами. URL: https://www.youtube.com/watch?v=w8_u4JXEHv8.
6. Гордонюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Київ : Твім інтер, 2006. 216 с.
7. Гринишина М. Український театральний абсурдизм 1980-х — 1990-х років. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 867–888.
8. Домонтович В. Болотяна Лукроза. Домонтович В. *Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. Київ : Критика, 2000. С. 261–300.
9. Залеська-Онишкевич Л. Вияви ідентичності у новій українській драмі по мимо постмодернізму. Залеська-Онишкевич Л. *Текст і гра. Модерна українська драма*. Нью-Йорк; Львів : Літопис, 2009. С. 103–119.
10. Залеська-Онишкевич Л. Львівський театр ім. Леся Курбаса. Залеська-Онишкевич Л. *Текст і гра. Модерна українська драма*. Нью-Йорк; Львів : Літопис, 2009. С. 350–370.
11. Залеська-Онишкевич Л. Театр на Подолі в Америці. Залеська-Онишкевич Л. *Текст і гра. Модерна українська драма*. Нью-Йорк; Львів : Літопис, 2009. С. 343–347.
12. Круківська О. «Сад житейський» Валерія Шевчука. *«На березі часу...». Валерій Олександрович Шевчук: до 70-річчя від дня народж. : біобібліогр. покажч.* Київ, 2010. С. 5–11.
13. Курбас Л. Березиль: із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
14. Липківська А. Літературне першоджерело та сценічний текст: від егоцентризму «молодого» театру рубежу 1980-х — 1990-х років — до демократичних цінностей сьогодення. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 889–934.
15. Лютий Т. Сковорода. Самовладання. Київ : Темпора, 2022. 632 с.
16. Мовчан М. «Труди і дні» Валерія Шевчука (до 80-ліття від дня народження). *Слово і час*. 2019. № 9. С. 21–33.
17. Сковорода Г. *Повна академічна збірка творів* / за ред. проф. Л. Ушкалова. Харків : Майдан, 2010. 1398 с.
18. Сліпченко К. Два Еродії в одному театрі: Актор театру імені Леся Курбаса Андрій Водічев про виставу «Благодарний Еродій». 20 листопада 2015. URL: https://zaxid.net/dva_erodiya_v_odnomu_teatri_n1373644.
19. Словарь української мови / збірає редакція журналу «Кієвська Старина»; упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. Київ, 1907–1909. Т. I–IV. 2971 с.
20. Словник української мови : в 11 т. / голова редкол.: І. К. Білодід. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
21. Солецький О. Лімінальні кореляції «пам'яті»: феномен творчої індивідуальності Валерія Шевчука. *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2018. Вип. 1. С. 28–35.
22. Сумцов М. Сковорода і Ерн. *Літературно-науковий вісник*. 1918. Т. LXIX, Кн. 1. С. 41–49.
23. Тарнашинська Л. Художній універсум як модель дійсності. *«На березі часу...». Валерій Олександрович Шевчук: до 70-річчя від дня народж. : біобібліогр. покажч.* Київ, 2010. С. 3–5.
24. Театр Леся Курбаса. URL: <https://kurbas.lviv.ua/uk/about/theater>.
25. Ушкалов Л. Григорій Сковорода: семінарії. Харків : Майдан, 2004. 776 с.
26. Ушкалов Л. Література і філософія: доба українського бароко. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2019. Вид. 2-ге, стер. 416 с.
27. Ушкалов Л. Ловитва невловимого птаха: життя Григорія Сковороди. Київ : Дух і Літера, 2017. 368 с.
28. Ушкалов Л. Триптих про українськість Сковороди. *Верховина : зб. наук. пр.* Дрогобич : Коло, 2003. С. 335–350.
29. Федорак Н. «Пташиний базар» Григорія Сковороди. *Слово і час*. 2017. № 9. С. 11–20.
30. Фіалко В. Український театр 1970-х — 1980-х років: режисерсько-сценографічні пошуки. *Нариси з історії театрального мистецтва України XX століття*. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 607–694.
31. Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. Тернопіль : Презент, 1994. 478 с.
32. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Оріє при УКСП Кобза, 1992. 230 с.
33. Чижевський Д. Філософія Сковороди / підготовка тексту й передне слово проф. Леоніда Ушкалова. Харків : Прапор, 2004. 272 с.
34. Шевчук В. Вертеп. *Український вертеп. Вертеп у драматургії, прозі та поезії XIX–XX ст.* / упоряд. М. М. Сулима. Київ : Дніпро, 2010. С. 115–167.
35. Шевчук В. Драматургія. Львів : Кальварія, 2006. 416 с.
36. Шевчук В. О. Сад: драматична композиція за творами Григорія Сковороди. *Жовтень*. 1972. № 11. С. 54–82.
37. Шлемкевич М. Загублена українська людина. Нью-Йорк, 1954. 160 с.

References

- Bondareva, O. (2005). Suchasna ukrainska dramaturhiia — “diagnostychna model” suspilstva. *Zbirnyk naukovykh prats Kher-sonskoho derzhavnogo universytetu “Pivdennyi arkhiv. Filolo-hichni nauky”*, 29, 13–19 [in Ukrainian].
- Bondareva, O. (2009). Ukrainska dramaturhiia ostannoï tretyny XX — pochatku XXI st.: dynamika zminy priorytetiv. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho univer-sytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*, 27, 125–132 [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (1992). *Narysy z istorii filosofii na Ukraini*. Orii pry UKSP Kobza [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (1994). *Istoriia ukrainskoi literatury vid pochatkiv do doby realizmu*. Prezent [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (2004). *Filosofia Skovorody*. Prapor [in Ukrainian].
- Domontovych, V. (2000). Bolotiana Lukroza. In V. Domontovych, *Divchyna z vedmedykom. Bolotiana Lukroza* (pp. 261–300). Krytyka [in Ukrainian].
- Fedorak, N. (2017). “Ptashyni bazar” Hryhoriia Skovorody. *Slovo i chas*, 9, 11–20 [in Ukrainian].
- Fialko, V. (2006). Ukrainskyi teatr 1970-kh — 1980-kh rokiv: rezhyzersko-stsenohrafichni poshuky. In *Narysy z istorii teat-ralnogo mystetstva Ukrainy XX stolittia* (pp. 607–694). Inter-tekhnologhiia [in Ukrainian].
- Horodniuk, N. (2006). *Znaky neobarokovoi kultury Valerii Shev-chuka: komparatyvni aspekty*. Tvim inter [in Ukrainian].
- Hrynshyna, M. (2006). Ukrainskyi teatralnyi absurdizm 1980-kh — 1990-kh rokiv. In *Narysy z istorii teatralnoho mys-tetstva Ukrainy XX stolittia* (pp. 867–888). Intertekhnologhiia [in Ukrainian].
- Krukivska, O. (2010). “Sad zhyteiskyi” Valerii Shevchuka. In “*Na berezi chasu...*”. *Valerii Oleksandrovych Shevchuk: do 70-rich-chia vid dnia narodzh.: biobibliohr. pokazhch* (pp. 5–11). Kyiv [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). *Berezil: iz tvorchoi spadshchyny*. Dnipro [in Ukrainian].
- Liutyi, T. (2022). *Skovoroda. Samovladannia*. Tempora [in Ukrai-nian].
- Lypkivska, A. (2006). Literaturne pershodzherelo ta stsenichnyi tekst: vid ehotsentryzmu “molodoho” teatru rubezhu 1980-kh — 1990-kh rokiv — do demokratychnykh tsinnosti sohodennia. In *Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia* (pp. 889–934). Intertekhnologhiia [in Ukrainian].
- Movchan, R. (2019). “Trudy i dni” Valerii Shevchuka (do 80-littia vid dnia narodzhennia). *Slovo i chas*, 9, 21–33 [in Ukrainian].
- Shevchuk, V. (2006). *Dramaturhiia*. Kalvariia [in Ukrainian].
- Shevchuk, V. (2010). Vertep. In M. M. Sulyma (Ed.), *Ukrainskyi vertep. Vertep u dramaturhii, prozi ta poezii XIX–XX st.* (pp. 115–167). Dnipro [in Ukrainian].
- Shevchuk, V. O. (1972). Sad: dramatychna kompozytsiia za tvoramy Hryhoriia Skovorody. *Zhovten*, 11, 54–82.
- Shlemkevych, M. (1954). *Zahublena ukrainska liudyna*. New-York [in Ukrainian].
- Skovoroda, H. (2010). *Povna akademichna zbirka tvoriv* (L. Ush-kalov, Ed.). Maidan [in Ukrainian].
- Slipchenko, K. (2015, 20 lystopada). Dva Erodii v odnomu teatri: Aktor teatru imeni Lesia Kurbasa Andrii Vodichev pro vystavu “Blahodarnyi Erodii”. https://zaxid.net/dva_erodiya_v_odnomu_teatri_n1373644 [in Ukrainian].
- Slovar ukrainskoi movy. (1907–1909). Vols. I–IV [in Ukrainian].
- Slovyk ukrainskoi movy. (1970–1980). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Soletskiy, O. (2018). Liminalni koreliatsii “pamiati”: fenomen tvor-choi individualnosti Valerii Shevchuka. In *Zakarpatski filolo-hichni studii* (Vol. 1, pp. 28–35). Vydavnychy dim “Helvetyka” [in Ukrainian].
- Sumstov, M. (1918). Skovoroda i Ern. *Literaturno-naukovyi visnyk*, LXIX (1), 41–49 [in Ukrainian].
- Tarnashynska, L. (2010). Khudozhnii universum yak model diis-nosti. In “*Na berezi chasu...*”. *Valerii Oleksandrovych Shev-chuk: do 70-richchia vid dnia narodzh.: biobibliohr. pokazhch* (pp. 3–5). Kyiv [in Ukrainian].
- Teatr Lesia Kurbasa. <https://kurbas.lviv.ua/uk/about/theater> [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2003). Tryptykh pro ukrainskist Skovorody. In *Verk-hovyna* (pp. 335–350). Kolo [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2004). *Hryhoriï Skovoroda: seminarii*. Maidan [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2017). *Lovytva nevlovmoho ptakha: zhyttia Hry-horiia Skovorody*. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2019). *Literatura i filosofia: doba ukrainskoho baro-ko*. Vydavets Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Vasyliiev, Ye. (2017a). *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii*. Tverdynia [in Ukrainian].
- Vasyliiev, Ye. (2017b). Zhanrovi modyfikatsii misterii v suchasniï dramaturhi. *Slovo i chas*, 11, 31–42 [in Ukrainian].
- Veselovska, H. (2019, 19 veresnia). Enfant terrible ukrainskoho teatru. *Lektsiia 9 / Kurs lektsii z istorii ukrainskoho teatru: Ukrainskyi teatr: vid kozy do postdramy*. https://www.youtube.com/watch?v=w8_u4JXEHV8.
- Zaleska-Onyshkevych, L. (2009a). Lvivskiy teatr im. Lesia Kurba-sa. In L. Zaleska-Onyshkevych, *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* (pp. 350–370). Litopys [in Ukrainian].
- Zaleska-Onyshkevych, L. (2009b). Teatr na Podoli v Amerytsi. In L. Zaleska-Onyshkevych, *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* (pp. 343–347). Litopys [in Ukrainian].
- Zaleska-Onyshkevych, L. (2009c). Vyivay identychnosti u novii ukrainskii dramy pomymo postmodernizmu. In L. Zaleska-On-yshkevych, *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* (pp. 103–119). Litopys [in Ukrainian].

N. Peleshenko

“SKOVORODIAN” TEXT IN UKRAINIAN DRAMA AND THEATRE OF THE 1980s AND 1990s

The article considers “Skovorodian text” in Ukrainian drama and theatre of the 1980s and 1990s, the actualization of which marks a return to a non-mimetic type of artistic thinking that coincides in time with the manifestation of postmodern tendencies based on conventionality, openness, freedom, experimentation, and reinterpretation. This phenomenon was in line with artistic practices of modernist, predominantly un-realistic, drama the development of which was artificially interrupted by the repressive totalitarian machine in the 1930s.

The processes of changing the artistic language that started in Ukrainian culture in the 1960s (chimeric prose, Ukrainian poetic cinema, the poetry of 60s generation etc.) were successfully implemented in the 1990s, when artists became free from totalitarian ideological pressure and censorship. In drama and theatre, the process of overcoming the matrix of socialist realism took longer but ended in the 1980s and 1990s with the emergence of the “new wave” generation of playwrights and directors consisted of the artists from several generations.

Appeal to the Baroque era and the figure of its bright representative Hryhorii Skovoroda can be interpreted as a sign of the formal and substantive renewal of art, indicating both a change of an ideological vector and aesthetic platform. Skovoroda as somehow a national archetype appears as an embodiment of freedom, creativity, anti-utilitarianism, Ukrainianness, and Christian asceticism.

The article focuses on the reception of Hryhorii Skovoroda’s works as well as his image or the image of “Skovorodian” man in the plays “The Gadren” (1971) and “Vertep” (1972) by Valerii Shevchuk that were successfully staged by young directors in new theatre centers where a literary text was considered not only an illustration, but also a reason for your own theatrical statement. Valerii Shevchuk’s play “The Garden” was staged by director Oleksiy Kuzhelnyi at the newly established Kyiv Academic Theater Arts Workshop “Suzirya” in 1989 under the title “The Garden of Divine Songs”, which is polysemantic in the cultural space of Ukraine. The “Vertep” also began its stage history in 1989 courtesy of the director Vitalii Malakhov and the Kyiv Academic Drama Theatre on Podil.

Special attention is paid on the performance “The Grateful Erodius” was introduced to the audience in 1993 by Volodymyr Kuchynskyi, the director of the Les Kurbas Lviv Academic Theatre (founded in 1988 as the Youth Studio Theatre), who developed a theatre philosophy based not so much on the plot as on the play; such a worldview correlates with the conception by Les Kurbas, whose name in the theatre’s name is also a declaration of the connection between generations and a return to search

Therefore, the themes Ukrainian thinker’s life and his intellectual heritage were actively present in the culture of the twentieth century, namely in the era of modernism and at the turn of the twentieth and twenty-first centuries, when Ukrainian culture was in the process of absorbing the postmodern experience.

Keywords: Baroque, Hryhorii Skovoroda, “The Grateful Erodius,” Ukrainian drama of the 20th century, Ukrainian theatre of the 1980s and 1990s, Valerii Shevchuk, drama “Vertep”, drama “The Garden”, ideology, postmodernism.

Матеріал надійшов 8 грудня 2023 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Портнов А. В.

ЛИСТИ ВІКТОРА ПЕТРОВА ДО ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО (1946–1949)

Уперше опубліковано листи Віктора Петрова до Дмитра Чижевського 1946–1949 рр. з особового фонду Д. Чижевського в Університетській бібліотеці м. Гайдельберг (Німеччина). Основною темою листування дослідників була робота над підручником «Українська література» (Мюнхен, 1949) для студентів Українського Вільного Університету. У вступній публікації реконструйовано історію знайомства та наукової взаємодії вчених.

Ключові слова: Віктор Петров, Дмитро Чижевський, українська література, українське літературознавство, Український Вільний Університет в Мюнхені.

Дмитро Чижевський і Віктор Петров були однолітками — вони народилися з різницею у шість місяців 1894 року на півдні України. Чижевський — в Олександрії. Петров — у Катеринославі. Можливо, вони перетиналися в коридорах Київського університету св. Володимира, де Петров навчався на історико-філологічному факультеті й куди Чижевський перевівся з Петербурга, вирішивши таки віддати філології й філософії перевагу перед астрономією. У спогадах про Освальда Бургардта Чижевський писав, що в «останню зиму Перетца в Києві», 1913 року, він відвідав засідання славетного просемінару [27, с. 157]. За спогадами іншого колишнього студента Університету св. Володимира, Бориса Крупницького, Петров — учень Володимира Перетца — почувався у «розпаленій атмосфері словесних сутичок і справжніх боїв, як риба у воді» [11, с. 730]. Чи відбулося вже тоді знайомство двох науковців — у майбутньому чи не найрізноплановіших і найгрунтовніших дослідників української культури — невідомо.

Наступна нагода особистої зустрічі випала 1929 р., коли Петров, співробітник Всеукраїнської академії наук, отримав запрошення на празький філологічний з'їзд, але не дістав дозволу на закордонне відрядження [21, с. 99]. Чижевський, який виїхав з України 1921 р., тоді перебував у Празі, викладав в Українському Вільному Університеті. І він добре знав публікації Петрова про Григорія Сковороду — тему спільного для них інтелектуального захоплення. Про мандрівного філософа дослідники почали писати майже одночасно, на початку 1920-х. В одній із рецензій на праці колеги Чижевський підкреслював, що невелику за обсягом роботу Петрова

«До характеристики філософського світогляду Сковороди» «не випадає ігнорувати жодному історикові української культури» [31], а у виданій в Варшаві монографії про філософію Сковороди Чижевський згадував «виняткові й прегарні» праці Петрова [25, с. 7, 64, 133].

Цікаво й те, що єдина україномовна публікація Чижевського в радянській Україні побачила світло денне 1929 р. в редактованому Петровим «Етнографічному віснику» [24]. Того самого 1929-го Петров опублікував дисертаційне дослідження про Пантелеймона Куліша [15]. Чижевський відгукнувся на нього низкою позитивних рецензій. Зокрема, відзначивши «об'єктивність» викладу, відсутність у книжці панегіричних тенденцій, рецензент робив висновок, що цією роботою Петров «поставив себе у перший ряд українців сучасності» [32, с. 183]. Куліш стає черговою спільною для двох дослідників темою. Постать Куліша Чижевський намагався популяризувати в німецькомовному просторі, не забуваючи згадувати про розвідки київського колеги [34].

Петров у 1920-ті роки цитував Чижевського менше. Але поодинокі покликання дають змогу припускати, що він стежив за його публікаціями. Компліментарну згадку німецькомовної розвідки Чижевського про Тютчева наведено у напрочуд важливій для розуміння способу думання Петрова передмові до українського видання «Людини, що сміється» Віктора Гюго: там науковець розмірковує і про «іронію довіри», і про «радість заперечення», і про «логіку зради», і про «роман автовизнань» [16, с. IX].

Безпосередня співпраця двох науковців стала можливою у повоєнній Західній Німеччині.

Маршрут переміщень Петрова у 1941–1946 рр. мав такі ключові пункти: Київ — Уфа — Харків — Берлін — Ляйпциг — Фюрт — Мюнхен. Чижевський, який із 1932 р. обіймав викладацьку посаду в Галле, був змушений 1945 р. перед наближенням радянських військ поспіхом переїхати до західнішого Марбурга.

Восени 1948 р. на ґрунті спільних зацікавлень, зокрема щодо проблематики епохи та переосмислення історії української філософії й літератури, Петров запропонував Чижевському спільно підготувати для заочних студентів Українського Вільного Університету в Мюнхені курс з української літератури. У «Проблемах літературознавства за останнє 25-ліття» Петров відгукнувся на «Історію української літератури» Чижевського, видану 1942 р. в Празі: він схвально оцінював показану Чижевським «всю структурну плідність антитетичної аналізи історичного процесу, якщо він розчленовується за епохами — “середньовіччя”, “ренесанс”, “реформація”, “барокко” і т. д.» й завершив огляд захопленим акордом: «Українське літературознавство виходить на простір загально-світової проблематики!» [18, с. 809].

Саме праця над підручником з історії української літератури для студентів Українського Вільного Університету є основною темою листування двох дослідників. Наведені там відомості і плани можна порівняти із опублікованим текстом, в якому написаний Петровим вступ має ознаки незавершеного нарису [20]. Загалом, збережені листи свідчать про фахову співпрацю двох науковців: радше формальний тон Петрова не дає змоги говорити про ближчі товариські взаємини. Водночас, із листів зрозуміло, що Чижевський довірливо оповідав своєму кореспондентові про академічні інтриги в Марбурзі (докл. див. примітку 15), а той намагався заспокоїти колегу. Цікаво і те, що останній лист Петрова до Чижевського датований 16 квітня 1949 р., тобто був написаний за два дні до загадкового зникнення/переїзду Віктора Платоновича до СРСР.

У науковому вивченні творчих взаємин Петрова і Чижевського, у порівняльному аналізі їхнього доробку в контексті української та європейської інтелектуальної історії зроблено лише перші кроки [14; див. також: 29]. Епістолярну спадщину обох науковців видано епізодично. Листуванню Чижевському більше пощастило з публікаторами. Було оприлюднено його листовний обмін із такими українськими колегами: Василем Сімовичем [22], Омеляном Прицаком [3], Юрієм Шевельовим [4], Ігорем Костецьким [5], Марком Антоновичем [2], опубліковано

листи Чижевського до Євгена Маланюка [1] та Миколи Геппенера [23]. Меншою мірою введено до наукового обігу епістолярну спадщину Петрова. Оприлюднено його листи до Ігоря Костецького [12], видано листування із Софією Зеровою [19].

Наведені нижче дванадцять листів Віктора Петрова до Дмитра Чижевського зберігаються в особистому фонді останнього в Університетській бібліотеці міста Гайдельберг (Universitätsbibliothek Heidelberg. Nachlass von Dimitrij Tschizewskij. Signatur: Heid. Hs. 3881). Усі листи написані олівцем або чорнильною ручкою. У публікації максимально збережено мовні властивості оригіналу. Пунктуаційні особливості переважно адаптовано до сучасних правописних норм.

№ 1

Без дати [після літа 1946]

Фюрт

Дорогий Дмитро Йвановичу!

Докори сумління я відчуваю дуже гостро, але чи визнаю я це, чи не визнаю, суть справи лишається незмінною, досі я Вам не написав листа, хоч про це я зважую не перший місяць, а вже досить довгий час.

Тепер я живу в Фюрті під Нюрнбергом, де я опинився влітку минулого року¹ досить випадково разом з іншими співробітниками Наукового Інститута². Сіжу тут ще й досі, хоч і думаю переїхати деінде, в університетське місто, де є бібліотека, бо досі обхожуся без книжок, а зрештою, якщо це й можливо, то в кожному разі було б приємно знов поринути в бібліотечно-книжкову атмосферу.

Поки, однак, як сказано, немає щодо цього — переїзду — цілковитої ясности. Тим часом виїжджаю читати лекції; читаю українознавство (археологію й етнографію) в Регенсбурзі, де осіла під ім'ям УТПГ³, як Вам, певно, відомо Подебрадська С[ільсько]-Г[осподарська] Академія, і оце з квітня почну читати лекції в Україн-

¹ Петров оселився у Фюрті влітку 1945 р., куди переїхав з Ляйпцига, після того, як це місто перейшло до радянської зони окупації. За спогадами Григорія Костока, саме у Фюрті, де тоді також перебували Юрій Шевельов, Юрій Косач, Іван Майстренко, Ігор Костецький, народилася ідея створення МУР — Мистецького Українського Руху. Див.: [10, с. 183].

² Український Науковий Інститут у Берліні, в якому Петров працював у 1944–1945 рр. Після знищення будівлі Інституту та наближення до Берліна радянської армії Інститут евакуювався до Ляйпцига.

³ Український Технічно-Господарський Інститут, відкритий 1945 р. в Регенсбурзі й перенесений згодом до Мюнхена.

ському Вільному Університеті в Мюнхені. На жаль, з друкуванням справа лишається досі налагодженою, хоч і передбачається що ближчим часом нарешті будуть відкриті друкарні, отож, можливо, кілька і як на той час, може, розв'яжеться справа також і з дозволами на друк, що в свою чергу, розуміється, теж до певної міри гальмує справу.

Про Вашу адресу довідався випадково з запрошення Вашого офірувати книжки для організованого Вами при Університеті в Марбурзі Слов'янського Семінара. До того часу, правда, я чув, що ніби то Ви осіли в Марбурзі, але то не було певно. В кожному разі, тепер я вже твердо знаю, де Ви є, і радий ото написати Вам листа. Постараюсь посилати Вам також і видання, якщо й коли такі виходитимуть.

В Мюнхені був проєктований для організації при Університеті Слов'янський інститут, але теперішній його керівник проф[есор] Дільс ⁴, кажуть, мешкає не в Мюнхені і справа з інститутом іде більш ніж млявими темпами.

Щодо Вас у Марбурзі, то гадаю, що Ви знайшли для себе тут затишний і привітний притулок, де панує та філософська традиція, з якою так або інакше Ви завжди були зв'язані, і з цього погляду, мені здається, Ви не випадково вибрали для себе саме це місто, а не якесь інше.

Над чим Ви тепер працюєте й які у Вас дальші робочі плани? Пишіть, буду дуже радий одержати листа.

З щирим привітом і доброю згадкою,
Ваш В. Петров

№ 2

28 листопада 1948

Мюнхен

Дорогий Дмитро Йвановичу!

Справу розв'язано в Дирекції заочного навчання позитивно відповідно до нашої з Вами розмови. Тобто вони згодилися, що написання основної частини курсу «Історії укр[аїнської] літ[ератури]ри» (давня література, Ренесанс-Реформація, барокко, 17–18 і 19 ст[оліття] до 60 років) переймаєте Ви з тим, що обсяг цієї частини виноситиме 5 др[укованих] арк[ушів]. Оскільки я цілком поділяю Ваш «добовий» підхід, то різнобою між Вами й мною немає.

Щодо гонорування, то, на жаль, в цьому листі я не зможу Вас повідомити, бо проф[есор]

⁴ Пауль Дільс (Paul Diels, 1882–1963), німецький славіст, після завершення війни професор Мюнхенського університету, до війни професор у Бреслау (Вроцлаві), автор публікацій про українські думи.

О. Кульчицький ⁵ ще в цій справі з проф[есором] Падохом ⁶ не переговорив, але з першого виникає природно друге. Тим більше, що і в розмові зі мною проф. Падох ствердив згоду Дирекції.

Отож проситиму й я Вас ствердити Вашу згоду й термін виконання. Було б бажано, щоб цей термін був найкоротчий, адже ж справа йде про друк і друк цілком реально можливий.

З щирою пошаною бажаю всього кращого,
Ваш В. Петров

№ 3

6 грудня 1948

Мюнхен

Дорогий Дмитро Йвановичу!

Вдячний Вам за згоду й прискорені темпи. Якщо б справді в січні Ваш текст був би готовий, як і мій, то вже на початку [19]49 р. можна було б рахуватися з друком видання.

На жаль, на минулому тижні мені не пощастило бачити проф. Кульчицького, він виїздив до Фюрту на засідання Кодусу ⁷. Сподіваюся піймати його на цьому й розв'язати актуальні фінансові питання.

Щодо розміру, то бажано було б укластися так або так в Вашій частині в 5 др[укованих] арк[ушів] з розрахунку 1 др[укований] арк[уш] 35–40 др[укованих] знаків.

Отже побажаю Вам успіхів і цими днями надішлю Вам листа по розмові з О. Кульчицьким.
Ваш В. Петров

№ 4

14 грудня 1948

Мюнхен

Дорогий Дмитріє Йвановичу!

Нарешті я спромігся піймати проф. О. Кульчицького на його доповіді на «Акад[емічних] Вечорах» і тепер можу Вам відповісти на питання: гонорар виплачується по 100 н[імецьких] м[арок] за 1 др[укований] арк[уш] (40 т[исяч] др[укованих] зн[аків]), авансом Ви дістаєте 200 н[імецьких] м[арок]. Це є основне, з чого можна почати, — решту відомостей Ви одержите в листі від пр[офесора] Кульчицького, як люди-

⁵ Олександр Кульчицький (1895–1980), дослідник української філософії і психології, професор УВУ в Мюнхені.

⁶ Ярослав Падох (1908–1998), правознавець, професор історії права УВУ, із 1949 р. працював у США.

⁷ Комісія Допомоги Українському Студентству — вперше заснована восени 1940 р. в Кракові проф. Володимиром Кубійовичем, перенесена 1942 р. до Львова, 1944 — до Відня, а 21 серпня 1945 — відновлена у Фюрті під керівництвом проф. Зенона Кузеля.

ни офіційної. Книга має бути видана друком, обсяг Вашої частини 5 др[укованих] арк[ушів].

Вам належатиме основна й центральна частина: давня література, ренесанс-барок, класицизм, романтика, — отже, як Ви хотіли, до 60 років. Мені припало б інше: вступна частина — історія літературознавства, історична поетика і, можливо, теж 19 ст[оліття], що годилося б ввести, якщо б не вирішити поставити крапку на [18]60 рр.

Сподіваюсь, що згадані матеріальні умови Вас улаштуватимуть і вже на поч[атку] 1949 р[оку] вид[авництво] могло б мати текст, як це Ви згадували в своєму листі.

Бажаю всього кращого й веселих Різдвяних свят.

З щирою пошаною,

Ваш В. Петров

P. S. Прошу пробачити за олівець, але я не маю в себе атраменту, пера, ручки і т. д.

№ 5

22 грудня 1948

Мюнхен

Вельмишановний Дмитро Йвановичу!

Вашу листівку з 16.XII я одержав: щодо листа від проф[есора] О. Кульчицького, то Ви його мали одержати одночасно з моїм, бо проф. Кульчицький послав його до Вас разом з моїм. 200 марок авансу заповнені; про виплату решти я просив проф[есора] Кульчицького написати Вам додатково, щоб Ви мали цілковиту чіткість щодо термінів розрахунків. Чекаю на Ваш манускрипт.

Бажаю всього кращого й вітаю з Святами, що наближаються.

З щирою пошаною,

Ваш В. Петров

№ 6

19 січня 1949

Мюнхен

Вельмишановний Дмитре Йвановичу!

Радий був одержати 19.I листівку од Вас, бо я почав турбуватися, що організ[аційна] бюрократична тяганина Вас одохотила. З Вашої листівки довідався з прикрістю, що рукопис Ви вже маєте й чекаєте лише на гроші. З позавчорашньої розмови з проф[есором] Кульчицьким я з'ясував собі, що для Дирекції ходить про одержання од Вас формальної згоди на виготовлення праці, що є до грошей, то оскільки я з'ясував собі з цієї розмови, Дирекція згодна було б ви-

слати Вам далеко більшу суму ніж 150 або 200 м[арок], а ніби й дальші рати безпосередньо. Справа йшла б про формальні моменти, як це я згадав вище. Отже хотілося б, щоб цю справу було з'ясовано, бо вже в лютому Дирекція хотіла б здати рукопис до друку. Мене цікавило б свого боку знати, якою мірою вже рукопис у Вас виготований і як скоро Ви могли б закінчити? А також до якого саме періоду Ви волієте довести Вашу частину? Радий би був одержати од Вас цю відповідь для власної орієнтації.

Бажаю всього кращого,

Ваш В. Петров

№ 7

7 лютого 1949

Мюнхен

Дорогий Дмитро Йвановичу!

Усе добре, якщо добре кінчається. Добре вже те, що Ви дістали гроші і що на цьому тижні я дістану од Вас першу половину мого рукопису. Це все стає актуальним, бо з четверга мають відкрити бюро Інституту, посадити канцеляриста й приступити вже до другого етапу роботи.

Для мене тим важливіше дістати Вашого рукопису, що мені треба узгіднити з Вашим викладом мій «Вступ», а саме «Поняття літератури».

Вас[илия] Вас[ильовича]⁸ я бачив, був на його доповіді. Він дещо змінився. Радий довідатися, що Ви маєте приїхати до Мюнхена, сподіваюся Вас бачити в себе. Коли починається літній семестр? Певне десь в березні, бо зимовий закінчується з кінцем лютого й перерва, певне, буде хиба що тижнева.

З щирим привітом,

Ваш В. Петров

№ 8

25 лютого 1949

Мюнхен

Дорогий Дмитро Йвановичу!

Два аркуші Іст[орії] укр[аїнської] літератури одержав сьогодні й дякую за прислане. Прочитав з великою приємністю й інтересом. Написано дуже цікаво, прозоро, ясно й вичерпливо. Отже, відповідно до перших Ваших аркушів, книжка набуває вигляду інформативної, розрахованої на широкий круг читачів. Не відмовте в люб'язності повідомити, як підуть дальші розділи й коли я зможу одержати продовження? Для

⁸ Василь Дубровський (1897–1966), історик, сходознавець, у 1934–1939 в'язень радянських таборів, після війни мешкав у Мюнхені й Штутгарті.

мене особисто це тим важливіше, що, як ми умовилися, частину після [18]60 років писатиму я. У цьому зв'язку для мене — *особисто* — було б дуже потрібно одержати рукопис Ваш, присвячений 19 ст[оліттю], щоб не було розбіжності ні в способі викладу, ані в тематичних формулах.

Бажаю всього кращого й чекаю на відповідь.
З щирою пошаною,
В. Петров

№ 9

9 березня 1949

Мюнхен

Дорогий Дмитро Йвановичу!

Вашого листа з 7.3.[19]49 одержав і дякую. Чекаю на продовження, сподіваючись, що Ви доводите до [18]60 рр., тобто закінчуючи, очевидно, Шевченком, як це Ви свого часу висловили побажання. Ви пишете про бажання протест[антських] богословів мати зв'язки з українськими, але не згадуєте конкретніше про що йде справа. Я не знаю в даний момент, чи проф[есор] о[тець] Полулях знає німецьку мову, гадаю, що знає, що він свого часу її вчив і якоюсь мірою відновив свої знання й тепер. В кожному разі він міг би їх «підігнати». Щодо мене, то з моїх «сквородинських» праць Ви знаєте, що я студіював свого часу патристику і мав намір читати в Академії відповідний курс, отож східні отці церкви, — це не було б виключено, як і історія релігій, — курс який я веду в Академії.

В Академії є тепер Євг[ен] Євген[ович] Лебедев⁹, кол[ишній] асистент Арсенєва¹⁰ по Варшаві: його фах — Святе письмо Ст[арого] і Н[ового] Заповіту. Щоправда, він не українець, а росіянин. Німецьку мову, англ[ійську] й фр[анцузьку] знає дуже добре.

Є ще Ів[ан] Ів[анович] Коровицький¹¹: давне-церковна мова, асистент у Огієнка¹² в Варшаві. Дуже мила людина.

⁹ Євген Лебедев, професор Богословсько-Педагогічної Академії Української Автокефальної Православної Церкви в Мюнхені. Опублікував у «Богословському Віснику» УАПЦ (1948, № 2) статтю «До питання "Релігія і наука"».

¹⁰ Микола Арсенєв (1888–1977), російський еміграційний релігійний філософ, професор Студіум православного богослов'я Варшавського університету (1926–1938), під час Другої світової війни (до 1944 р.) професор Кенігсберзького університету, після війни мешкав і викладав в Парижі, 1947 р. переїхав до США.

¹¹ Іван Коровицький (1907–1991), історик, літературознавець, випускник Студіум православного богослов'я Варшавського університету, викладач Богословсько-Педагогічної Академії Української Автокефальної Православної Церкви в Мюнхені. Наприкінці 1940-х переїхав до США.

¹² Іван Огієнка (1882–1972), старший за Петрова учень Володимира Перетца в Київському університеті св. Володимира, у 1926–1932 рр. професор Студіум православного богослов'я

Отець протопресвітер Калинович (місіонер з Волині) читає в Академії літургіку.

Історію церкви (укр[аїнської]) читає Н[аталія] Дм[итрівна] Полонська-Василенко¹³ (тепер хвора)...

Це, здається, все! Взагалі ж кажучи, тепер, коли кінчається українське матер[іальне] підпертя, щось німецьке стає дуже актуальним. Але що й як? Ну, то буде видно!

Вітаю Вас з Гарвардом¹⁴, очевидно, це й розв'яже проблему виїзду для Вас. Щодо початку навчання в УВУ, то літній семестр починається з 14.III і пані Томашівська мала Вам писати.

Отож, сподіваюся бачити Вас у Мюнхені в себе.

Бажаю всього кращого.

З щирою пошаною, В. Петров

P.S. На жаль, німецький папір промокає так само, як промокав і «східній». Очевидячки, «стиль доби».

№ 10

Без дати [березень 1949 р.]

Дорогий Дмитро Йвановичу!

Дякую за надісланий рукопис (до «Клясицизму») і сподіваюся одержати третю частину (до 1860 р. з Кулішем — що цілком слушно — включно). З прикладених вирізок газетних¹⁵ я бачу, як важко було Вам працювати під цей час і зберігати, якщо не спокій духа, то в духовому неспокої все ж таки цілковиту творчу зібраність. Прочитавши це, одне можна сказати: як традиції педантсько-скрупульозно-безглузлого німецько-університетського життя з їх «Тресотініусівськими» суперечками, за Сумароковим, про титло з однією ногою чи з трьома¹⁶ лишаються

Варшавського університету, 1940 — пострижений в ченці, 1944 — обраний митрополитом Холмським і Підляським, з 1947 р. — в Канаді.

¹³ Наталія Полонська-Василенко (1884–1973), історик, знайома Петрова з довоєнної Всеукраїнської Академії наук у Києві, з 1944 — професорка Українського Вільного Університету, з 1947 — професорка Богословсько-Педагогічної Академії Української Автокефальної Православної Церкви в Мюнхені.

¹⁴ Запрошення стати гостьовим професором Гарвардського університету Чижевський отримав 4 лютого 1949 р. й восени того ж року переїхав туди.

¹⁵ У березні 1949 р. в німецькій пресі розпочалася кампанія навколо відмови міністерства культури землі Гессен затвердити Чижевського на посаді професора славистики Марбурзького університету. Через інтриги німецьких колег Чижевському закидали «підозри в праці на радянські спецслужби» та піддали сумніву його наукову кваліфікацію. Попри зусилля Чижевського та його друзів заперечити ці інсинуації, посади у Марбурзі він так і не отримав, й фактично був змушений залишити Німеччину й виїхати на викладання до США. Детальніше див.: [30].

¹⁶ Комедія Олександра Сумарокова (1717–1777) «Тресотініус» (1750) була присвячена викриттю самовпевненості й пихи. Герої обговорюють літеру «твердо»: «Которое твердо

міцними ще й сьогодні, а з другого боку, як в ці традиції впливають типові для нашого часу «чистки», «перевірки», «анкети» і т. д., все це сміття й брудна піна часу, що супроводить кожен потік.

Sub specie aeterni все це яйця виїденого не варте, чиста нісенітниця, але переживання захирає багато й нервів й труду і турбот.

Шкода, певне, що все це набуло пресового розгону, але я певен, що все це уляжеться, осяде, обернеться в ніщо, як з нічого воно все це й повстало. Сподіваюсь, що, в кожному разі, кінець кінцем все це «ніщо» до якихось реальних, конкретних, для Вас реально прикрих наслідків не призведе. А це й є тільки найголовніше.

Видко лише одне, що «из перемены мест складаемых сумма не меняется», скрізь те саме й так само; змінюється фразеологія, але сутність лишається однакою. Отож, як порадити Вам, щоб Ви змогли не зважати на все й найменше переймалися?

Бажаю всього кращого. Бувайте здорові,
Ваш В. П.

№ 11

12 квітня 1949

Мюнхен

Дорогий Дмитро Йвановичу!

Пробачте, що, одержавши попередню частину рукопису, я не відписав був відразу. Той тиждень був дуже переобтяжений всякими щодня засіданнями до суботнього річного засідання НТШ з перевиборами президії (Голова — З[енон] Кузеля¹⁷, Генер[альний] секр[етар] — В[олодимир] Кубійович¹⁸, заступники Голови — Чубатий¹⁹ і я) включно з недільною вуличною демонстрацією. Усе це одібрало в мене час. Тепер відписую подяки за обидві частини, — отож Ваша частина закінчена. Ви пишете про більший Ваш курс. Який його обсяг, щоб мати завжди на увазі, — мало чого не трапляється в цьому світі. Певно, що Ваш

правильно: о трех ли ногах или об одной ноге». У Петрова замість «твердо» написано «титло».

¹⁷ Зенон Кузеля (1882–1952), філолог, етнолог, у 1920-ті — викладач української мови в Берлінському університеті, у 1949 р. обраний головою Наукового Товариства ім. Шевченка.

¹⁸ Володимир Кубійович (1900–1985), географ, організатор науки, у 1928–1939 рр. доцент Ягеллонського університету в Кракові, у 1940–1944 рр. голова Українського Центрального Комітету в Кракові, з 1952 — голова Наукового Товариства ім. Шевченка.

¹⁹ Микола Чубатий (1889–1975), історик церкви, у 1925–1939 рр. професор Греко-католицької богословської академії у Львові, з 1939 в США, де заснував і очолював у 1948 році Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці.

курс, книгу П[авла] Зайцева про Шевченка²⁰ треба видати при першій нагоді.

Щодо частини, яка припадає на мене, то спочатку я думав писати «морфологічну» «структуральну» характеристику літературного процесу. Бо я припускав, що Ви побудуєте свій виклад саме в такому плані. Потім у мене з'явилася думка писати «за авторами» Свидницький, Ів. Нечуй-Левицький, П. Мирний і т. д. І тепер я перечитую їх твори. Але чи лишуся я остаточно при цьому плані, ще не знаю. Далі буде видно. Може, ще зроблю спробу підігнати свій виклад до способу вашого викладу.

Поки що, за замовлянням «Життя» (чи читали в 3–4 чч. мого «Ревуху»)²¹, пишу біографічну повість про Марка Вовчка. До речі, чи немає в Марбурзі Дорошкевичевої біографії Марка Вовчка?²²... Якщо б ця книга трапилася, я був би Вам безмежно вдячний за її надіслання на тимчасове використання. Бо хоч матеріялів у Лепко-го²³ зрештою й досить, але надто багато прогалин, дуже прикрих. Отже прошитиму.

Так само до речі, чи є в Марбурзі, чи де, мої «Романи Куліша» та «Аліна й Костомаров». Усе це було в Берліні, але я з нехлюйства не взяв тоді.

Радий, що Ваша зтяжна справа обертається нарешті в Ваш бік і що Вам трапляється нагода проїхати в США. Така подорож, певне, відсвіжить Вас і розважить, особливо, після стількох малоприємних переживань. Чи збираєтеся бути в наших краях? Заходьте неодмінно.

Бажаю всього кращого,
Ваш В. Петров

№ 12

16 квітня 1949

Мюнхен

Дорогий Дмитро Йвановичу!

Я не забув Вашого запитання про педчастину (завдання й т. д.) до курсу, але не згадав у своєму

²⁰ Книжку Павла Зайцева (1886–1965) було вперше видано 1955 р. [9]. Рукопис цієї книжки було зверстано до друку 1939 р. у Львові, однак через початок Другої світової війни і наступ радянських військ він так і не побачив світло денне. Версткою користувалася Марієтта Шагінян, коли писала біографію Шевченка: [28, с. 114]. Детальніше про різні версії цієї праці див. критичний огляд Петра Одарченка [33, особливо с. 277–280]. На момент написання листа Петров уже оприлюднив свою розлогу, написану ще під час війни, рецензію на обидві книжки — Зайцева й Шагінян, і позитивно характеризував їх як «злам в шевченкознавстві» та подолання «епігонства ефремівщини» [17]. Саме на цю концептуальну публікацію Петрова відгукнувся критичною рецензією Чижевський [26]. Назвавши статтю «надзвичайно цікавою», Чижевський таки застерігав від надмірної неації всього «народницького» та заперечення трагічності біографії Шевченка.

²¹ Йдеться про: [6; 7].

²² Мова про книжку: [8].

²³ Див.: [13].

листі до Вас, бо ця справа для мене неясна. Найсамперед вона поки що не зовсім актуальна, бо колега Кульчицький ще й досі не розгорнув справи записів і т. д. У вівторок 19 числа після більш ніж піврічної перерви нарешті збираються знову збори професорської Колегії, а поки що я, хоч і член Кураторії, не поінформований як, що й

коли. Отож як тільки справа з'ясується, я відповім Вам. Мені казали, що наукові установи робили щось в Вашій справі, я поінформуюсь докладніше і тоді одпишу Вам. Бажаю веселих Великодніх свят.

Ваш В. Петров

Список літератури

1. Антонович М., Скрипка Т. Листи Дмитра Чижевського до Євгена Маланюка. *Науковий збірник Української Вільної Академії Наук в США (1945–1950–1995)*. Т. 4. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1999. С. 390–404.
2. Атаманенко А., Годжал С. Листування Марка Антоновича з Дмитром Чижевським: «...є й цілий ряд наукових праць, які крім Вас ніхто написати не зможе». *Академічна традиція українського зарубіжжя: історія і сучасність. Liber Amicorum на пошану президента УВАН у США проф. Альберта Кіпи* / відп. ред. Ігор Гирич, Леонід Рудницький. Нью-Йорк ; Київ : Простір, 2021. С. 373–447.
3. Валявко І. Листування Дмитра Чижевського та Омеляна Прицака. *Дмитро Іванович Чижевський і його сучасники. Листи, спогади* / упор. Ірина Валявко, Олександр Чуднов, Володимир Янцен. Кіровоград : Імекс-Лтд, 2013. С. 359–419.
4. Валявко І. Листування Дмитра Чижевського та Юрія Шевельова. *Дмитро Іванович Чижевський і його сучасники. Листи, спогади* / упор. Ірина Валявко, Олександр Чуднов, Володимир Янцен. Кіровоград : Імекс-Лтд, 2013. С. 449–466.
5. Валявко І., Лазаренко О. Українська майстерня слова в Німеччині (з листування Ігоря Костецького та Дмитра Чижевського). *Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія*. 2019. Т. 16. С. 255–282.
6. Домонтович В. Ревуха. *Життя: Журнал української родини закордоном*. 1949. Ч. 3. С. 12–14.
7. Домонтович В. Ревуха. *Життя: Журнал української родини закордоном*. 1949. Ч. 4. С. 13–15.
8. Дорошкевич Ол. Марко Вовчок. Біографічна розвідка. *Твори Марка Вовчка* / за ред. Ол. Дорошкевича. Київ : ДВУ, 1928. Т. 4. С. 7–240.
9. Зайцев П. *Життя Тараса Шевченка*. Нью-Йорк ; Париж ; Мюнхен : Наукове Товариство ім. Шевченка, 1955. 400 с.
10. Костюк Гр. *Зустрічі і прощання. Спогади у 2-х книгах*. Київ : Смолоскип, 2008. Книга 2. 512 с.
11. Крупницький Б. Мої спогади про В. Петрова. *Україна*. 1953. Ч. 9. С. 730–737.
12. Лазаренко О. «Естетська реставрація занедбаних естетичних цінностей...», або Як творилася українська література в еміграції (з листів Віктора Петрова до Ігоря Костецького). *Віктор Петров: мапування творчості письменника* / ред. Катажина Глінянович, Павло Крупа, Йоанна Маєвська. Краків : Universitas, 2020. С. 341–354.
13. Лепкий Б. Марко Вовчок (Біографічний нарис). *Твори Марка Вовчка з життєписом авторки й життєписними матеріалами*. Київ ; Ляйпціг : Українська накладня, 1920. С. XLVII–CCLXXVII.
14. Пелешенко Н. Бароко в типологічних концепціях першої половини ХХ ст.: Дмитро Чижевський і Віктор Петров (Домонтович). *Слово. Символ. Ритуал: Збірник на пошану архієпископа Ігоря Ісідоренка з нагоди його 60-річчя. Праці з історії української літератури*. Харків : Акта, 2016. С. 22–35.
15. Петров В. *Пантелімон Куліш у п'ятдесяті роки. Життя. Ідеологія. Творчість*. Т. 1. Київ : Всеукраїнська академія наук, 1929. 447 с.
16. Петров В. «Людина що сміється». Віктор Гюго. *Людина, що сміється*. Харків : Книгоспілка, 1930. С. III–XXII.
17. Петров В. Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства (з приводу книги П. Зайцева «Життя Тараса Шевченка»). Львів, 1939). Віктор Петров. *Розвідки* / упор. В'ячеслав Брюховецький. Т. 2. Київ : Темпора, 2013. С. 749–770.
18. Петров В. Проблеми літературознавства за останні 25-ліття (1920–1945). Петров В. *Розвідки* / упор. В'ячеслав Брюховецький. Київ : Темпора, 2003. Т. 2. С. 800–809.
19. Петров Віктор. *Листи до Софії Зерової* / упор. Вікторія Сергієнко. Київ : Дух і Літера, 2021. 432 с.
20. Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. *Українська література*. Мірчук І. *Історія української культури*. Мюнхен ; Львів : Український Вільний Університет, 1994. 374 с.
21. Полонська-Василенко Н. *Українська Академія Наук (Нарис історії)*. Ч. 1 (1918–1930). Мюнхен : Інститут для вивчення історії та культури СРСР, 1955. 150 с.
22. Пшеничний Є., Янцен В. Листування Дмитра Чижевського з Василем Сімовичем. *Славістика*. Т. 1. Дмитро Чижевський і світова славістика : зб. наук. праць / ред. Роман Мних, Євген Пшеничний. Дрогобич : Коло, 2003. С. 251–330.
23. Ульяновський В. Ціле мору інтелекту: листи Дмитра Чижевського до Миколи Геппенера 1944 року. *Славістика*. Т. 2. Дмитро Чижевський і європейська культура : зб. наук. праць / ред. Роман Мних, Володимир Янцен. Дрогобич : Коло, 2011. С. 335–376.
24. Чижевський Д. Нові дослідження над історією астрології (1913–1928). *Етнографічний вісник*. 1929. Кн. 8. С. 190–215.
25. Чижевський Д. *Філософія Г. С. Сковороди*. Варшава : Український Науковий Інститут, 1934. 221 с.
26. Чижевський Дм. [Рец. на]: В. Петров, Провідні етапи розвитку сучасного шевченкознавства. *Заграв*. 1946. Ч. 3. С. 62–63.
27. Чижевський Д. Юрій Клен, вчений та людина. Із спогадів. Написано 1949. *Збірник «Української Літературної Газети»*. Мюнхен : Українська літературна газета, 1956. С. 157–166.
28. Шагинян М. *Шевченко*. Москва : Художественная литература, 1941. 272 с.
29. Шкандрій М. Революція як стиль: проза Віктора Домонтовича. *Віктор Петров: мапування творчості письменника* / ред. Катажина Глінянович, Павло Крупа, Йоанна Маєвська. Краків : Universitas, 2020. С. 235–253.
30. Янцен В. «Марбургское дело Чижевского»: к истории одного академического скандала. *Славістика*. Т. 2. Дмитро Чижевський і європейська культура : зб. наук. праць / ред. Євген Пшеничний, Роман Мних, Володимир Янцен. Дрогобич : Коло, 2011. С. 139–196.
31. Čuževskyj D. [Rev.]: V. Petrov, Do charakterystiky filosofskoho svitohljadu Skovorody. *Abhandlungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin*. 1929. Band II. S. 190–191.
32. Čuževskyj D. Neuere Arbeiten über Kuliš. *Zeitschrift für slavische Philologie*. 1930. Bd. VII. H. 1–2. S. 179–183.

33. Odarčenko P. Ševčenko in Soviet Literary Criticism. *Taras Ševčenko 1814–1861. A Symposium* / ed. by Volodymyr Mijakovs'kyj and George Y. Shevelov. The Hague : Mouton & Co, 1962. Pp. 259–302.
34. Tschizhevskij D. P. O. Kulisch, ein ukrainischer Philosoph des Herzens. *Orient und Occident*. 1933. H. 14. S. 7–18.

References

- Antonovych, M., & Skrypka, T. (1999). Lysty Dmytra Chyzhevskoho do Yevhena Malaniuka. In *Naukovyi zbirnyk Ukrainoskoi Vilnoi Akademii Nauk v USA (1945–1950–1995)* (Vol. 4, pp. 390–404). Ukrainiska Vilna Akademiia Nauk u USA [in Ukrainian].
- Atamanenko, A., & Hodzhal, S. (2021). Lystuvannia Marka Antonovycha z Dmytrom Chyzhevskym: "...ye y tsilyi riad naukovykh prats, yaki krim Vas nikhto napysaty ne zmozhe". In I. Hyrych & L. Rudnytskyi (Eds.), *Akademichna tradytsiia ukrainskoho zarubizhzhia: istoriia i suchasnist. Liber Amicorum na poshanu prezidenta UVAN u USA* prof. Alberta Kipy (pp. 373–447). Prostir [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (1929). Novi doslidy nad istoriieiu astrolohii (1913–1928). In *Etnohrafichniy visnyk*, 8, 190–215 [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (1934). *Filosofia H. S. Skovorody*. Ukrainskiy Naukoviy Instytut [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, D. (1956). Yuriy Klen, vchenyi ta liudyna. Iz spohadiv. Napysano 1949. In *Zbirnyk "Ukrainskoi Literaturnoi Hazety"* (pp. 157–166). Ukrainiska literaturna hazeta [in Ukrainian].
- Chyzhevskiy, Dm. (1946). [Rev.]: V. Petrov, Providni etapy rozvytku suchasnogo shevchenkoznavstva. *Zahrava*, 3, 62–63 [in Ukrainian].
- Čyževskij, D. (1929). [Rev.]: V. Petrov, Do charakterystyky filosofskoho svitohljadu Skovorody. In *Abhandlungen des Ukrainischen Wissenschaftlichen Institutes in Berlin*, 2, 190–191 [in Ukrainian].
- Čyževskij, D. (1930). Neuere Arbeiten über Kuliš. In *Zeitschrift für slavische Philologie* (ss. 179–183). Bd. VII. H. 1–2 [in German].
- Domontovych, V. (1949a). Revukha. *Zhyttia: Zhurnal ukrainskoi rodyny zakordonom*, 3, 12–14 [in Ukrainian].
- Domontovych, V. (1949b). Revukha. *Zhyttia: Zhurnal ukrainskoi rodyny zakordonom*, 4, 13–15 [in Ukrainian].
- Doroshkevych, Ol. (1928). Marko Vovchok. Biografichna rozvidka. In O. Doroshkevych (Ed.), *Tvory Marka Vovchka* (Vol. 4, pp. 7–240). DVU [in Ukrainian].
- Iantsen, V. (2011). "Marburshkoe delo Chyzhevskoho": k ystoryi odnogo akademicheskoho skandala. In R. Mnykh, Y. Pshenychnyi, & V. Yantsen, *Slavistyka*. Vol. 2. Dmytro Chyzhevskiy i yevropeiska kultura (pp. 139–196). Kolo [in Ukrainian].
- Kostiuk, Hr. (2008). *Zustrichi i proshchannia*. Spohady u 2 t. (Vol. 2). Smoloskyp [in Ukrainian].
- Krupnytskyi, B. (1953). Moi spohady pro V. Petrova. *Ukraina*, 9, 730–737 [in Ukrainian].
- Lazarenko, O. (2020). "Estetska restavratsiia zanedbanykh estetychnykh tsinnosti..." , abo Yak tvorylasia ukrainska literatura v emihratsii (z lystiv Viktora Petrova do Ihoria Kostetskoho). In K. Glinianovych, P. Krupa, & Y. Maievska (Eds.), *Viktor Petrov: mapuvannia tvorchosti pysmennyka* (pp. 341–354). Universitas [in Ukrainian].
- Lepkyi, B. (1920). Marko Vovchok (Biografichniy narys). In *Tvory Marka Vovchka* (pp. XLVII–CCLXXVII). Ukrainiska nakladnia [in Ukrainian].
- Odarčenko, P. (1962). Ševčenko in Soviet Literary Criticism. In V. Mijakovs'kyj & G. Shevelov (Eds.), *Taras Ševčenko 1814–1861. A Symposium* (pp. 259–302). Mouton & Co [in English].
- Peleshenko, N. (2016). Baroko v typolohichnykh kontseptsiiakh pershoi polovyny XX st.: Dmytro Chyzhevskiy i Viktor Petrov (Domontovych). In *Slovo. Symvol. Rytual: Zbirnyk na poshanu arkhiepyskopa Ihoria Isichenka z nahody yoho 60-richchia* (pp. 22–35). Akta [in Ukrainian].
- Petrov, V. (1929). *Pantelymon Kulish u p'iatdesiati roky. Zhyttia. Ideolohiia. Tvorchist* (Vol. 1). Vseukrainska akademiia nauk [in Ukrainian].
- Petrov, V. (1930). "Liudyna shcho smiietsia". In V. Petrov (Ed.), *Viktor Hiuho, Liudyna, shcho smiietsia* (pp. III–XXII). Knyhospilka [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013a). Problemy literaturoznavstva za ostannie 25-littia (1920–1945). In V. Briukhovetskyi (Ed.), *Viktor Petrov, Rozvidky* (Vol. 2, pp. 800–809) [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013b). Providni etapy rozvytku suchasnogo shevchenkoznavstva (Z pryvodu knyhy P. Zaitseva "Zhyttia Tarasa Shevchenka". Lviv, 1939). In V. Briukhovetskyi (Ed.), *Viktor Petrov, Rozvidky* (Vol. 2, pp. 749–770). Tempora [in Ukrainian].
- Petrov, V., Chyzhevskiy, D., & Hlobenko, M. (1994). Ukrainiska literatura. In I. Mirchuk, *Istoriia ukrainskoi kultury*. Ukrainskiy Vilnyi Universytet [in Ukrainian].
- Polonska-Vasylenko, N. (1955). *Ukrainska Akademiia Nauk (Narys istorii)*. Ch. 1 (1918–1930). Instytut dlia vyvchennia istorii ta kultury SSSR [in Ukrainian].
- Pshenychnyi, Ye., & Yantsen, V. (2003). Lystuvannia Dmytra Chyzhevskoho z Vasylem Simovychem. In R. Mnykh & Y. Pshenychnyi, *Slavistyka*. Vol. 1. Dmytro Chyzhevskiy i svitova slavistyka (pp. 251–330). Kolo [in Ukrainian].
- Serhiienko, V. (Ed.) (2021). *Petrov Viktor. Lysty do Sofii Zerovoi*. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Shahynian, M. (1941). *Shevchenko*. Khudozhestvennaia lyteratura [in Ukrainian].
- Shkandrii, M. (2020). Revolutsiia yak styl: proza Viktora Domontovycha. In K. Glinianovych, P. Krupa, & Y. Maievska (Eds.), *Viktor Petrov: mapuvannia tvorchosti pysmennyka* (pp. 235–253). Universitas [in Ukrainian].
- Tschizhevskij, D. (1933). P. O. Kulisch, ein ukrainischer Philosoph des Herzens. *Orient und Occident*, 14, 7–18 [in German].
- Ulianovskiy, V. (2011). Tsile moru intelektu: lysty Dmytra Chyzhevskoho do Mykoly Heppenera 1944 roku. In R. Mnykh, Y. Pshenychnyi, & V. Yantsen, *Slavistyka*. Vol. 2. Dmytro Chyzhevskiy i yevropeiska kultura (pp. 335–376). Kolo [in Ukrainian].
- Valiavko, I. (2013a). Lystuvannia Dmytra Chyzhevskoho ta Omeliana Pritsaka. In I. Valiavko, O. Chudnov, & V. Yantsen (Eds.), *Dmytro Ivanovych Chyzhevskiy i yoho suchasnyky. Lysty, spohady* (pp. 359–419). Imeks-Ltd [in Ukrainian].
- Valiavko, I. (2013b). Lystuvannia Dmytra Chyzhevskoho ta Yuriia Shevelova. In I. Valiavko, O. Chudnov, & V. Yantsen (Eds.), *Dmytro Ivanovych Chyzhevskiy i yoho suchasnyky. Lysty, spohady* (pp. 449–466). Imeks-Ltd [in Ukrainian].
- Valiavko, I., & Lazarenko, O. (2019). Ukrainiska maisternia slova v Nimechchyni (z lystuvannia Ihoria Kostetskoho ta Dmytra Chyzhevskoho). *Zbirnyk Kharkivskoho istoryko-filolohichnogo tovarystva. Nova seriia*, 16, 255–282 [in Ukrainian].
- Zaitsev, P. (1955). *Zhyttia Tarasa Shevchenka*. Naukove Tovarystvo im. Shevchenka [in Ukrainian].

A. Portnov

VIKTOR PETROV'S LETTERS TO DMYTRO ČYŽEVSKYJ (1946–1949)

Viktor Petrov's letters to Dmytro Čyževskij written in 1946–1949 from Dmytro Čyževskij personal archive at the University Library of Heidelberg (Germany) are published for the first time. The introductory publication reconstructs the history of the acquaintance and academic interaction of two prominent Ukrainian scholars. Direct cooperation between Petrov and Čyževskij became possible in postwar West Germany. The route of Petrov's movements in 1941–1946 included the following main spots: Kyiv — Ufa — Kharkiv — Berlin — Leipzig — Fürth — Munich. Čyževskij, who had held a teaching position at the University of Halle (Salle) since 1932, was forced to hastily move to the western city of Marburg in 1945 before the approach of Soviet troops. In the fall of 1948, on the basis of common research interests, in particular, in the problems of the epoch and the rethinking of the history of Ukrainian philosophy and literature, Petrov proposed to Čyževskij that they jointly prepare a course on Ukrainian literature. So, the main topic of two scholars' correspondence was the work on the textbook "Ukrainian Literature" (Munich, 1949) for students of the Ukrainian Free University. The information and plans contained therein can be compared with the published text, in which the introduction written by Petrov seems to be an unfinished essay. It is also interesting that Petrov's last letter to Čyževskij is dated April 16, 1949, i. e., it was written two days before Viktor Petrov's mysterious disappearance/return to the USSR.

Keywords: Viktor Petrov, Dmytro Čyževskij, Ukrainian literature, Ukrainian literary studies, Ukrainian Free University in Munich.

Матеріал надійшов 12 грудня 2023 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Чупат Д. І.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХРИСТИЯНСЬКИХ МОТИВІВ У ЗБІРЦІ ІГОРЯ РИМАРУКА «БЕРМУДСЬКИЙ ТРИКУТНИК»

У статті йдеться про процеси деміфологізації і реміфологізації, за допомогою яких Ігор Римарук оновлює християнський міф. Ці процеси забезпечують постійну актуальність міфу, зокрема проявляючись у літературі. Завдяки зміні акцентів і трактувань міф зберігає свою «підйомну силу», тим самим лишаючись актуальним.

Добре ілюструє зміну поглядів на ключові образи та мотиви християнського міфу розглянута у статті збірка Ігоря Римарука «Бермудський трикутник». У ній автор розробляє нові трактування ядерних елементів християнського міфу, в такий спосіб оновлюючи його.

Ключові слова: християнський міф, Ігор Римарук, «Бермудський трикутник», поезія вісімдесятиників, есхатологічність світогляду.

Християнський міф як сукупність людських уявлень, сформованих Святим Письмом і дотичними до нього текстами ученої та народної культури, — багате джерело художніх образів і мотивів, що їх використання є характерним для української літератури явищем. Кожне творче покоління по-своєму осмислює елементи християнського міфу. Поети-вісімдесятники, відчувши ослаблення «силового поля» навколо значень біблійного тексту, переосмислюють його, вдаючись до де- і ре міфологізації й висвітлюючи образи та мотиви Святого Письма у новому контексті. Водночас сам факт зсуву значень біблійного тексту стає для цієї генерації поетів маркером кінця світу, що призводить до виразно апокаліптичного насаження їхніх текстів. Це посвідчує творчість І. Римарука, який був однією з чільних постатей серед вісімдесятиників. Його збірка «Бермудський трикутник» є своєрідним підсумком творчості поета, демонструючи подальше розгортання явлених у попередніх збірках мотивів.

Творчу еволюцію і зміну світогляду Римарука можна простежити за тим, як він працює з образами зі Святого Письма. У «Високій воді» (1984), дебютній збірці поета, алюзії на Соломонову «Пісню пісень» і біблійний мотив творення жінки стають виразником кохання ліричного суб'єкта [3, с. 105], набуваючи тим самим життєствердної ваги. У наступній збірці «Упродовж снігопаду» (1988) Римарук починає зміщувати смислові акценти християнського міфу: тут, приміром, людина творить Бога за власними образом і подобою [3, с. 105]. Інверсія мотивів хрис-

тианського міфу трапляється й у збірці «Нічні голоси» (1991): ліричний суб'єкт вірша, за яким названо збірку, розпачливо запитує: «Чом усі переплутались, Господи?!». Розгубленість і втрата життєвих орієнтирів, що їх маніфестує Римарук, знаходить продовження у «Діві Обиді» (1998, 2002). Тут Різдяна зоря перестане бути дороговказом, множатиметься у численних віддзеркаленнях [3, с. 103], а людство блукає манівцями — Богородиця змінює ім'я, перетворюючись на Діву Обиду [4, с. 36].

Відчуття загубленості — як у ціннісному, так і в просторовому планах — поглиблюється у збірці «Бермудський трикутник», назва якої апелює до аномальної зони в Карибському морі, де назавжди зникають літаки й кораблі. Ствержені самою назвою збірки мотиви зневіри та втрати орієнтирів отримують виразне есхатологічне насаження на тлі занепаду суспільних вартостей і знецінення біблійного тексту — так, за словами К. Москальця, у «Бермудському трикутнику» звернення до Бога, образи янголів тощо є лише «порожніми онучниками» [5, с. 122]. Біблійні події у тексті збірки справді втрачають духовне значення, перетворюючись на порожні словесні оболонки — тепер це всього-на-всього «ціла історія» («Oh, c'est toute une histoire»), «безсмертний епос» («A la Villon») і «міт» у труні, що падає носіям із пліч («Toast funebre»).

Оскільки до «основних підвалин» текстів Римарука належить Святе Письмо [1, с. 95], найбільш значущі, наскрізні мотиви «Бермудського трикутника» мають біблійне походження, відо-

бражуючи та переосмислюючи основні віхи старозавітної та євангельської історії. Це зокрема **мотив гріхонадіння**, розгорнутий у триптихах «Oh, c'est toute une histoire», «Con amore», «The Queen of Queens», «Sub rosa»; **богородичний мотив**, висвітлений у текстах «Star-crossed», «Грипси», «Дощі», та **сотеріологічний мотив** у триптихах «Yo soy una espectro», «Oh, c'est toute une histoire», «This is a good time», «Amplissima domus», «Дощі» тощо. Ключовими образами сакральної історії для поета стають образи **зорі, риби, каменя, святого Петра, Бога-Отця** а також іконічне зображення **Трійці**. Римарук демонструє чотири типи роботи з цими образами та мотивами: збереження вихідних конотацій, творення оригінальних структур, розширення семантики і зсув до протилежного значення.

Незмінними порівняно з біблійним тлумаченням лишаються образи Богородиці, святого Петра й риби. **Діва Марія** у «Бермудському трикутнику» — захисниця й надія на порятунок, як в апокрифічному «Ходінні Богородиці по муках» чи бароковому канті «Богородице, вірним обороно». У той час, коли решта біблійних фігур так чи так перестають виконувати свої функції (Христос став приви́дом («Yo soy una espectro-2»), «юдіга забула / свій трофей / у старенькім наплічнику» («Падоліст-2»), а Бог заховався від людей («Різдво-3»)), Богородиця продовжує заступатися за рід людський. «Зіниці Пречистої Діви» «дозволяють жити» героєві «Oh, c'est toute une histoire-3», а герой «Con amore-3» просить про допомогу саме Богородицю, бо розуміє, що точно отримає бажане.

У руках Богоматері опиняється не лише життя, а й смерть людини: ліричний суб'єкт «Дощів-1» відчуває, що старіє, але зможе померти, лише здетонувавши від стопи Богородиці. Слід зазначити, що тут Римарук вводить альянсу на реліквію Почаївської Лаври — відбиток стопи Богоматері. Наявність або відсутність води у відбитку священники Почаєва («почаївські попи», як назве їх Римарук в іншому своєму тексті) пов'язують із гріховністю паломників, перетворюючи святиню на об'єкт маніпуляції та спрофанізовуючи сакральний символ.

Через апокаліптичну наснаженість поезики Римарука провідною складовою богородичного мотиву у «Бермудському трикутнику» стає плач Богоматері, який відсилає до іконічної сцени оплакування Марією розп'ятого Сина. «Прозора й важка», як осінній день («Star-crossed-3»), сльоза Богородиці поєднає події сакральної (оплакування Христа у «Star-crossed-3») та новіт-

ньої (смерть воїна УПА у «Грипах-3») історії. Тож Діва втілює не тільки надію, а й страждання, які слід пережити заради спасіння.

Образ **каменя** має багато конотацій у біблійному тексті: це й уособлення підвалин, основ вчення (Лк. 20: 17), і символ немилості (Мт. 7: 9), спокуси (Рим. 9: 33), звинувачення (Ів. 8: 7), мінущості (Екл. 3: 5) тощо. Цих значень камінь набуває і в текстах Римарука, стаючи насамперед уособленням осуду. Так ліричний суб'єкт «Little Tree-1» збирається замахнутися каменем, а герой «Плачів-3» просить, щоби кинули каменем у нього самого («жбурни в мене кам'яною сльозою»).

Великої ваги у «Бермудському трикутнику» набуває наявний у тексті Святого Письма зв'язок каменя з **апостолом Петром**, який є брамником Царства Небесного і чие ім'я у перекладі з грецької означає «камінь» або «скеля». У художній системі Римарука цей зв'язок поглиблюється за рахунок уподібнення каменя, що затуляє вхід до Гроба Господнього, до райської брами. Це уособлення межі, що відділяє людину від вічного життя: райська брама у прямому сенсі, а камінь — у переносному, адже поки він закриває вхід до могили, людство не знає про можливість воскресіння.

Близькість святого Петра до Христа — ще один чинник, який робить образ апостола важливим для збірки. Ліричні герої «Бермудського трикутника» прагнуть наблизитися до Сина Божого — одним зі способів такого наближення є спроба уподібнитися до Петра, рибалки із «вогнепальною душею». Втім, ці спроби завжди є невдалими: ліричний суб'єкт «Yo soy una espectro-2» хотів би блукати разом із приви́дом-Христом, але не може, бо «не вродився рибалкою / ані каменем», — так само герой «Падолісту-3» заявляє: «я хочу тільки рибалити / але вже запізно».

Образ **риби**, який ранньохристиянська культура ототожнює із Христом, у Римарука означений особливим благоговінням: у «Різдві-1» поет називає рибу сакральною («сакральна риба у нічній ріці пливе»), а спів риб під кригою «утримує» світ — обоє триватимуть «до безконачності» («Ad infinitum-3»). Захоплений наслідуванням Христа герой «The Queen of Queens» говорить: «Не рибалка я, Боже. Я риба Твоя», — втім, ліричний суб'єкт є ближчим до істини у триптиху «This is a good time», де свідчить, що не є рибою. Так у першому вірші циклу він готовий узяти на себе звіт «за риб / Які плавали в цій ріці», а у другому — скористатися допомогою риби («Якась милосердна рибка / Підставить

мені плавника»), щоби потому прозвістувати, «що був і буде / Твій добрий час». Так само уособлює Христа та Його вчення і риба, по яку посилає «усі війни й народи» апостол Петро у «Ad infinitum-2».

Оригінальною структурою, явленою в «Бермудському трикутнику», є **мотив пошуку води**. Персонажі Римарука прагнуть возз'єднатися з водою — це може означати повернення до пренатального стану, а також інверсію біблійного космогонічного міфу. Пам'ятаючи, як у Книзі Буття Дух носиться над відділеною від небес водою, герой «Star-Crossed-3» прямує «притьма, піщаницею, поповзом — / до води, на воду», а ліричний суб'єкт «This is a good time-1» просить: «Відпусти мене в море: / Чорне, Червоне... чи в будь-яке». Мотив пошуку води у текстах Римарука вписаний в опозицію «хрещення — нехрещеність», «освячення — неосвяченість», адже «немає води нейтральної / вона чи свята чи затруєна» («Падолист-3»). Коли герою бракує води («серце моє засихає мов хліб» («Грудень-3»)), йому йдеться саме про воду освячену — велику відкрити водою, річку чи море («Я допливу — адже буде прибій / У Твоєму зеленому морі», — звертається до Бога герой «This Is a Good Time-2»). Вода як ключовий елемент світобудови та вмістилище Божої благодаті підтримує ліричних героїв «Бермудського трикутника» та рятує їх («Грипси-1»), що пояснює важливість образу води в текстах Римарука.

До образів, тлумачення яких є ширшим порівняно із біблійним, належать образи Вифлеємської зорі та Єви, позитивна чи негативна рецепція яких залежить від контексту сприймання. Це споріднює їх із тими біблійними образами, чия широка семантична сфера допускає діаметрально протилежні трактування — як-от образи Змія чи Лева.

Зоря, яку ліричний суб'єкт Римарука бачить як «небесну окрушину / смертельну і мерехтливу» («Star-Crossed-2») чи «небезпечну небесну вивірку» («Oh, c'est toute une histoire-3»), втілює нещасливу долю Христа — а разом і ліричного героя Римарукових віршів. Втім, у поєднанні з водою зірка перестає бути негативно забарвленим образом: у «Star-Crossed-3» вона є запорукою воскресіння, адже для того, щоби «вернутися в цей непритомний світ», ліричний суб'єкт вкидає зорю у воду. В «Oh, c'est toute une histoire-1» небо із зіркою на ньому — це «велетенський курячий бог», тобто камінь із наскрізним отвором, який може виконувати бажання, якщо подивитися крізь отвір на море чи на воду взагалі. Тож маємо всі підстави стверджувати,

що поєднання зорі та води в художній системі Римарука означає виникнення ситуації чуда — ієрофанії, суголосної з Хрещенням. Присутність Святого Духа, яка оприявилась у Хрещенні, робить зорю маркером людського, посеїбичного світу: там, «де немає небесних вивірок», є «сосни підземні», що «проростають крізь каміння / скособоченими хрестами» («Падолист-1»). Саме тому в одному із заключних текстів збірки («Різдво-1») перша зірка втрачає усі негативні конотації — тепер вона «любов остання».

Образ **Єви**, який у Римарука виринає винятково в інтимній ліриці та асоціюється із коханою жінкою ліричного суб'єкта, так само амбівалентний. У «Con amore-2» Єва одночасно виступає частиною ліричного героя-Адама (алюзія на мотив творення жінки з ребра) та змієм-спокусником: «ти не я / і я / ти моя змія». У триптиху «Pardonnez-moi...», у першому тексті якого ліричний суб'єкт усвідомлює своє вигнання з раю («Едем — це не туди, куди ідем»), прочитуємо фрази «Леся Ігор їжачок», «Ігор Леся кохана», «Леся я тебе люблю». Єва стає причиною гріхопадіння і в першому вірші триптиха «A la Villon-2». Тут герой замість походу до церкви пропонує: «Обіймемся. Провалимся в сон. / Я в проваллі на мить онімію» — німота й безсильність чоловіка-Адама стали наслідками гріхопадіння і в «The Queen of Queens-1», де ліричний суб'єкт втрачає здатність давати речам імена («Я морелю, комашку і пташку назвав би Леською, / Та роздача імен — у Твоїй неземній руці»). Втім, справжнім призвідцем до гріхопадіння виявляється сам герой-Адам: це він зриває яблуко у «Sub rosa-3», тоді як за біблійною історією заборонений плід подала Адамові Єва (Бут. 3: 6).

Сама по собі жінка — свята: у «The Queen of Queens-2» вона освячується так само, як мак, який після освячення на Маковія набуває здатності відганяти нечисту силу («янголи сядуть на Лесьчині вії, начебто на Маковійські квіти»). Жінка-Єва прагне очиститися, знайшовши в Адамовій німоті «пречисту пісню» («Різдво-2»), а завдяки її любові старозавітна топика змінюється новозавітною: дівчина, яка «...кохалась / у вечірньому саду / із незнайомцем», чия краватка була мов «шовкова змія», замість кари за переступ отримує полегшення, адже це «незнайомиць янгол / каменя відкотив з її серця / наче з гроба Господнього» («Oh, c'est toute une histoire-1»).

Радикально переосмисленими у збірці є ті образи, що лежать в основі християнського міфу: **Христос** у «Бермудському трикутнику» не Спаситель, а привид-безхатько, що марно «несе

привид хреста на привид гори» («Yo soy una espectro-2»). Він народжений під нещасливою зорею («Star-crossed-1»), а Христові дари не можуть забезпечити сповнення Його заповіді любити: у «Стигмах-1» із очей розіп'ятого Ісуса стікають бджоли, які так само не мають прихистку і є дезорієнтованими: «любов це бджола / яка забула / де її вулик» («Падолист-2»).

Образ **Бога-Отця**, який бачимо в «Бермудському трикутнику», є далеким від традиційного і набуває натомість ознак, характерних для «низового» бароко: замість всесильного та всевидючого Господа, у Римарука діє «Старенький Бог, якому все це по...» («A la Villon-3»). Він забудькуватий і неохайний, а пов'язані з ним предмети — непридатні до вжитку: дірява кишенька, про яку Бог забуває в «A la Villon-3», та діряве небо, яке він напинає в «Досях-1» («порваними» є сіті Бога у «Діві Обиді», що свідчить про те, що Римарук продовжує початий у попередніх збірках дискурс). Так само іронічним є образ Бога як «Небесного Ляльководя», який сміє людей-ляльок за ниточки й не зважає на те, що християнські цінності вже знівельовано: козацька церква стоїть «порожня і замкнена», а в храмах правлять «почаївські попи», що з ними герой вважає за неможливе молитися («Podziemnym zolnierzom-3»). Не звертаючи уваги на земні події, Бог ховається «в церквах, деревах, Світовидях» — предметах і спорудах, пов'язаних і з християнськими, і з язичницькими культами — та в самій людині, у її «зімкнутих вустах», і просить не називати Його («Різдво-2»).

Звідси й нове бачення Трійці («Різдво-3»): це «мудрі, як діти», «Віршник, Художник і Бог», що замовили кави. Так відбувається чи то оновлення, чи то обниження старозавітного іконографічного сюжету «Гостинність Авраама», де Трійця змальована за столом, — тепер це троє звичайних відвідувачів кафе.

Велику вагу в «Бермудському трикутнику» має **комплекс есхатологічних мотивів**, які ґрунтуються на біблійному Апокаліпсисі і паралельних до нього місцях Книги пророка Даниїла, а також на згадках про кінець світу в інших книгах біблійного канону, зокрема в Тетрі та апостольських посланнях.

У людських уявленнях кінець світу є завжди маркованим через прихід Антихриста, а отже, й інверсію цінностей. Апокаліптично насажені тексти Римарука відбивають цю світоглядну настанову: трійцю Віршник — Художник — Бог у «Бермудському трикутнику» замінюють «полотна, віршомози й чудотворці, / яких у світ не

мати привела» («Стигми-2»). Служба, яку «правлять цілу ніч почаївські попи», асоціюється із сатанинським чином («Podziemnym zolnierzom-3»), у той час як козацька церква і гуцульська каплиця, які є справжніми центрами духовного життя, стоять замкнені («Dies Irae-2») і більше не можуть служити добру, бо «порожні церкви — триголові, неначе дракони» («Пейзаж-2»). Тож уже не дивно, що замість ікони, яка «зникає в німих попелищах» («Über alles-2»), «плаче дитячий малюнок» («Падолист-1»). Піддається інверсії навіть євангельська історія: у «Dies Irae-3» Юда рятує Христа, в такий спосіб стаючи Сотером, а «Спаситель цілує розбійника», тобто стає Юдою, наслідуючи його дії.

Дотримуючись традиції, у змалюванні апокаліптичних мотивів Римарук надає особливої уваги колористиці, зокрема білій барві: через те, що в Апокаліпсисі один із вершників мав білого коня (Об. 6: 2), в «Yo soy una espectro-1» привид героєвого коня «скубе білу траву», блукаючи «в Іванових одкровеннях». Білий колір як знак позамежного буття знамення кінця світу є тлом багатьох текстів Римарука — сніг та зима є найчастіше згадуваними у «Бермудському трикутнику». Приміром, тому, що «в місті снігопад», герої тексту «Sub rosa-3» мають «горілиць вночі лежати кілька тисяч літ» — сніг як передвісник сну та смерті спричиняє до продовження інверсії цінностей: «Сплять і рай, і раб, і риба». Несподіваність настання Апокаліпсису («День же Господній прибуде, як злодій вночі» — 2 Пт. 3: 1) відгукується у рядках «ці холоди — раптові, мов арешти» («Über alles-1»). Дія триптиха «Dies Irae» починається «першого зимового дня», а в тексті «Грудень-1» лунає заклик: «одного зимового дня / забудь що ти жив» і «заходь у безвість» попри те, що «вранішній сніг і золотий пісок / не ридатимуть а реготатимуть». Той-таки «уранішній сніг» лежить перед відчиненими брамами («A lady called Death-1»), в безвість яких має увійти ліричний суб'єкт текстів Римарука. Так велика есхатологія поєднується з малою, адже входження у браму знаменуватиме кінець життя героя. «Поскрипують брами» і в «Podziemnym zolnierzom-2» — із ними споріднений і «чорний вхід в помешкання астралу», що відкрився в «Impressions-3». «До безконечности» триватиме зима в «Ad infinitum-1», що змушує ліричного суб'єкта посилати «по не відкрити мов книгу душу» янгола «хоронителя-похоронителя», що знову наштовхує на думку про індивідуальну смерть.

Поруч зі снігом в апокаліптичних картинах «Бермудського трикутника» є й вогонь, який

можна трактувати і як вогонь спопеляючий, і як вогонь очисний: у «Podziemnym zolnierzom-1» «опівнічний сніг» випадає тоді, коли герої клечать світ, що вже догорає, а в «Über alles-1» сніг покриває попіл. Зокрема, вогонь постає обіцяною суду та подальшого руйнування: у «Падолисті-2» небеса горять, «немовби письмена / на валтазаровім бенкеті», що є алюзією на слова «мене, текел, перес» із Книги пророка Даниїла. Ці слова свідчили про те, що Господь зважив справи царя Валтасара й вирішив зруйнувати його царство (Дан. 5: 25–27). Написане на небі, послання набуває нових масштабів, стосуючись уже всього людства. Тої самої «пророчої» здатності набуває і сніг («а сніг — немов пророк» — «Podziemnym zolnierzom-3»), що ще раз дає змогу споріднити сніг і вогонь у рамках есхатологічних мотивів «Бермудського трикутника».

Очисною ж силою вогонь стає тоді, коли входить до історіософської концепції Римарука: Страшним Судом, де пізнаються справи кожного і після якого повинне настати «життя майбутнього віку», стає Помаранчева революція. Реагуючи на те, що люди з усієї України їдуть на Майдан до Києва, вершники апокаліпсису «знову почули небесну сурму / й летять через колії» («Über alles-2») — так само з передчуттям кінецьсвіття пов'язане і «відчуття ножа попід серцем / у тамбурі опівнічному» («Dies Irae-3»). Багаття, які безхатки палять на Майдані у грудні 2005-го, стають «божественними» («Podziemnym zolnierzom-2»), а для того, щоб допомогти протестувальникам, Богородиця разом із баношем шле їм «запалені гейби легені» послання («Dies Irae-1»).

Передчуття великої есхатології у збірці переплетене з очікуванням особистої смерті: «середне покоління», до якого Римарук зараховує себе в «A la Villon — 2-2», «уже німе» — ймовірно, через це герой «Дощів-1» песимістично бачить власне старіння і чекає можливості померти-здетонувати, а ліричний суб'єкт «Грудня-2» вирішує «завіситися на вішачку» і чекати «куті / кулі / коханої» (крім того, він очікує Різдва — але, вочевидь, Різдва підземного, змальованого у «Падолисті-1» і до якого закликає не квапитися герой «Стигм-3»). «Земля, немов стілець, втіка з-під ніг» героя «A la Villon-1», який сам собі радить благати, випрохувати спокою. Так само герой «Amplissima domus-2» хоче й чекає

«вічного спокою» та «найкращого дзвону» — цей подзвін замінює ангельську сурму, що лунає на День Гніву: «якогось недільного ранку / дзвонами розпочнеться / юрський період» («Грипси-2»). Знаючи, що Апокаліпсис розпочнеться ранковими дзвонами, «між опівнічних дзвіниць» вибирає ранкову і герої «Impressions-1». Дзвін служить передчуттям апокаліпсису і в тексті «Різдво-3», де «люди і коні» йдуть молитися, бо «всесвіт хитається — мов / Біло у дзвоні». Так само із ряду символів, що належать до площини світлого та божественного, переходить у площину есхатологічну й «божественний вітер», із яким хоче й водночас боїться летіти герої «Камікадзе-3». Цей вітер має аналог у філософії Григорія Сковороди — «божественний вихор», який відносить із життя лише порожнє та непотрібне («Sic tibi turbo dei proturbat, quiquid inane est» [7, с. 375]).

«Зима (або весна?) триває» («Стигми-2»), а вершник уже «попід горою», — втім, кінець світу все ніяк не настане, адже герой «Стигм-1» має «ще кількасот хвилин». В усіх есхатологічно насажених текстах Римарука дія зупиняється «за мить до» — і справдешнього Дня Гніву, і початку посмертного життя душі. Причиною цього є «безмовність» покоління, яким бракує слів і засобів, щоби розказати про свій досвід: «Незабаром час настане — та бракує алфавіту / Написати найновіший заповіт» — збираючись вийти за браму, король лише говорить вартовому пароль («Пейзаж-3»), адже те, що перебуває за порогом, лежить уже за межами «Бермудського трикутника».

Підсумовуючи виклад, можна зазначити, що назва «Бермудського трикутника» уособлює той стан, у якому опиняється поет і його герої. Оскільки без процесів де- і реміфологізації християнський міф утрачає «підйомну силу», а з нею і актуальність, поет намагається оновити, переосмислити ключові для християнства концепти. Втім, зміна погляду на образи та мотиви, що перебувають в осерді християнського міфу, неминуче призводить до апокаліптичності світосприйняття, асоціюючись із кінецьсвітнім поверненням до первісного хаосу — небесами, які згортаються у сувій. Так замикається *curriculum vitiosum* поезики Римарука — «Бермудський трикутник» і справді стає місцем, із якого неможливо вийти.

Список літератури

1. Анісімова Н. «...Немов кризь пальці, витекли віки...»: есхатологічна модель світу в «Бермудському трикутнику» Ігоря Рymaruka. *Слово і Час*. 2010. № 8. С. 94–109.
2. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена : пер. Івана Огієнка. Українське Біблійне товариство, 2005. 1375 с.
3. Кальченко Т. Прецедентні феномени біблійного походження в ліриці І. Рymaruka. *Культура слова*. 2012. № 77. С. 101–106.
4. Комаренець І. Художньо-стильова еволюція Ігоря Рymaruka. *Наукові записки НаУКМА*. 2013. Т. 150. Філологічні науки. С. 33–39.
5. Москалець К. Стежачи за текстом. Вибрана критика та есеїстика. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 400 с.
6. Рymaruk І. Бермудський трикутник. Львів : Піраміда, 2007. 109 с.
7. Сковорода Г. Листи до Я. Правецького. Сковорода Г. *Повне зібрання творів* : у 2 т. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 2. С. 360–378.

References

- Anisimova, N. (2010). "...Nemov kriz paltsi, vytekly viki...": eskhatologichna model svitu v "Bermudskomu trykutnyku" Ihoria Rymaruka. *Slovo i Chas*, 8, 94–109 [in Ukrainian].
- Kalchenko, T. (2012). Pretsedentni fenomeny bibliinoho pokhodzhennia v lirytsi I. Rymaruka. *Kultura slova*, 77, 101–106 [in Ukrainian].
- Komarnets, I. (2013). Khudozhno-stylova evoliutsiia Ihoria Rymaruka. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 150, 33–39 [in Ukrainian].
- Moskalets, K. (2019). *Stezhachy za tekstom. Vybrana krytyka ta eseiistyka*. Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
- Ohiienko, Ivan, Transl. (2005). *Bibliia, abo Knyhy Sviatoho Pysma Staroho y Novoho Zapovitu, iz movy davnoievreiskoi ta hretskoi na ukraïnsku nanovo perekladena*. Ukrainiske Bibliine tovarystvo [in Ukrainian].
- Rymaruk, I. (2007). *Bermudskiy trykutnyk*. Piramida [in Ukrainian].
- Skovoroda, H. (1973). *Lysty do Ya. Pravytskoho*. In H. Skovoroda, *Povne zibrannia tvoriv* (Vol. 2, pp. 360–378). Naukova dumka [in Ukrainian].

D. Chupat

TRANSFORMATION OF CHRISTIAN MOTIFS IN IHOR RYMARUK'S POETRY COLLECTION *THE BERMUDA TRIANGLE*

Revisiting the key notions of the myth is prerequisite for keeping its relevance. Ihor Rymaruk's poetry collection "The Bermuda Triangle" is closely related to the Christian myth and represents a radical transformation of the core Christian concepts. This article examines the forms of re-thinking the Christian myth in "The Bermuda Triangle" and analyzes an eschatological leitmotif of the collection.

The research distinguishes four types of Christian concepts in Rymaruk's poetry collection. preserves the original Christian connotations of the Holy Mother, Saint Peter and the fish. They still have sacred meaning, and poetical characters of "The Bermuda Triangle" tend to express their longing to these figures. What is more, they are only those embodying a possibility of salvation. The images of Eve and the Bethlehem star are expanded, while the perception of Christ, God the Father, as well as the iconic image of the Holy Trinity are contradictory to the conventional view due to their desacralisation. By changing the symbolic meaning of these images, expresses the shift in public morals. Such a change of values, in the outlook of and his generation, is a sign of the coming of the apocalypse, which was felt and reflected on. Thus, the eschatological mindset of the literary generation of the 1980's (the eighters, or "visimdesyatnyky") gets its explanation. The original concept shown in "The Bermuda Triangle" is a motif of searching for the water, which is an essential part of Rymaruk's poetical outlook. Contradicting the pessimistical images of the decaying world, it becomes a source of hope and the promise of resurrection.

Keywords: Christian myth, Ihor Rymaruk, "The Bermuda Triangle", poets of the eighties, eschatological mindset.

Матеріал надійшов 15 жовтня 2023 р.



УДК 821.161.2.09(=411.16)»19/20»
DOI: 10.18523/2618-0537.2024.4-5.146-167

Гайдучок С. В.

ЄВРЕЙСЬКІ ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто розмаїття єврейських образів української літератури та їхню еволюцію від XIX до початку XXI ст. Проаналізовано нові єврейські типи в контексті імагологічного дискурсу, окреслено специфіку зображення єврейських персонажів у різні історичні періоди, розкрито взаємодію Свого та Іншого. Матеріалом дослідження є роман В. Підмогильного «Невеличка драма» (1929), новела М. Хвильового «Кімната ч. 2» (1921–1923), роман С. Майданської «Землетрус» (1994), оповідання О. Забужко «Дівчатка» (1998), збірка В. Шнайдера «Записки сільського єврея» (1998) і роман А. Грувер «Її порожні місяці» (2022). Залучено як твори українських письменників, так і українських письменників єврейського походження, щоби показати зв'язок двох культур і порівняти імагологічні особливості гетерообразу й автообразу в контексті історико-культурних реалій певного періоду. Окремо було розглянуто імагологічний концепт єврейськості і його авторську варіативність. Зроблено спробу окреслити минулий, теперішній і майбутній стан єврейсько-української культурної взаємодії, зважаючи на трагічні обставини сьогодення.

Ключові слова: єврейсько-українські взаємодії, імагологія, імагема, концепт єврейськості, євреї як Інші або Свої, постколоніалізм, русифікація, Валер'ян Підмогильний, Микола Хвильовий, Софія Майданська, Оксана Забужко, В'ячеслав Шнайдер, Анна Грувер.

Відродження української державності наприкінці XX ст. «запустило» процеси як пізнання і переосмислення власної культури, так і переоцінювання ставлення до Іншої культури, зокрема єврейської. Незважаючи на трагічні історичні події — русифікацію, репресії, війну — українсько-єврейські відносини тривають і знаходять нові способи взаємодії. Важлива роль тут належить українському письменству, яке може запропонувати уважному читачеві твори як раніше замовчуваних письменників чи несправедливо призабутих, так і сучасних авторів, де представлені оригінальні єврейські персонажі та їхня варіативна взаємодія як з українськими типами, так і з українською дійсністю. Імагологічний калейдоскоп єврейських персонажів в українській літературі XX–XXI ст. потребує глибшої дослідницької уваги.

Питання імаготипів і їхніх рецепцій є актуальним і таким, що розкриває широкі перспективи для досліджень. У цьому питанні важливими

є праці Д. Наливайка¹, В. Будного², М. Назаренка³, С. Ленської⁴ та інших.

В українській малій прозі XIX — початку XX століття Х. Семерин узагальнено виділяє два єврейські образи: це *багатий єврей* і *бідний єврей*. Тип *багатого єврея* передусім асоціюється із *визискуванням із місцевого населення, «жидівською п'явкою»* Франка і *жадібною людиною, яка найбільше цінує лише гроші*. Іноді він набуває більш нейтральних і навіть пози-

¹ Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. Київ : Основи, 1998. 578 с.; Його ж. Теорія й компаративістика. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 348 с.

² Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології. URL: dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11392/07-Budnyu.pdf?sequence=1 (дата звернення: 25.06.2024).

³ Назаренко М. Вороги, сусіди, соратники: «єврейська тема» в українській літературі межі XIX–XX століть. URL: [273799-Текст статті-631013-1-10-20230212 \(1\).pdf](https://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11392/07-Nazarenko.pdf?sequence=1) (дата звернення: 25.06.2024)

⁴ Ленська С. Українська мала проза 1920–1960-х років: на перетині жанру і стилю : монографія. Полтава, 2014. 654 с.

тивних рис, зображуючи людину, що досягла заможності розумом і працею. Багатий єврей має підтипи: *корчмар (шинкар)*; «*п'явка людська*» («*жидівська п'явка*»); *впливовий багатий*. Бідний єврей веде боротьбу зі страхами і намагається здолати бідність, проте несприятливі обставини довкола перемагають. У текстах 1920-х років можна побачити певну емансипацію героїв із низьких верств суспільства. Бідний єврей утілений своїми підтипами: *тихий переляканий «маленький єврей»*; *бідний трудар (особливо візник єврейської балагули)*; *бідняк, що бореться за соціальне й особистісне становлення, однак програє долі*; *сирота*; *чесний єврей, що потерпає від антисемітизму*. Багато із цих образів пов'язані з імагеюю *страху*, що в основному ґрунтується на двох причинах: завдяки Біблії серед християнізованих європейських народів побутувала думка про *вічний страх* як рису *єврейського характеру*; пізніше, у другій половині ХІХ — на початку ХХ ст., *страх* — це реакція на антисемітські настрої, погроми та насильство. У текстах ХХ ст. з'являється образ *єврея-більшовика: захоплений ідеями рівності та «влади всіх» єврейський бідняк; цинічний апологет; підприємливий ділок, що прагне домовитися із більшовиками; людина, що випадково потрапила у вир революції*. Окремо виділяються єврейські жіночі образи: *прекрасна єврейка, зображена екзотичною або монструозною красунею, «мертва принцеса» — згвалтована, скалічена, вбита — як компонент дискурсу погрому; берегиня, втілена архетипним образом матері роду, матір'ю — головою родини, збожеволілою від втрати дитини матір'ю, саможертвною матір'ю, а також жертвою насильства — згвалтування або «подружнього обов'язку»; єврейська донька (яка іноді уособлює свій символічний обмін на користь чоловіків); єврейка-емансипантка, яка здобуває освіту, кар'єру та психологічну самостійність у стосунках із чоловіками (ці зміни зазвичай спричинені відсутністю або втратою чоловіка)* [17].

Семерин виокремлює також поняття *єврейськості* як імагологічної категорії. *Єврейськість* тут, за визначенням дослідниці, передає уявлення про деякі специфічні тілесні відмінності євреїв і впливає на структуру етнічного образу. Поняття *єврейськості* виражене такими імагемами, як *єврейський розум, єврейська голова, єврейська кмітливість, єврейська натура, єврейське всезнання, єврейська згуртованість* [17, с. 112–114]. Поруч із цим можна помітити і *єврейську статечність* [17, с. 124].

Якщо Х. Семерин поділяє образи за гендерними і соціальними ознаками, то М. Шкандрій відштовхується від *позитивного* та *негативного* зображення євреїв, розглядаючи українську літературу у контексті *юдофільських* або *антисемітських* тенденцій [22, с. 337–338]. Дослідник вказує на розвиток єврейської теми: значна частина ХІХ ст. маркована неприязню та конфліктами, проте у два останні десятиліття нормою стають описи спільних страждань і пошуки шанобливого діалогу. Перші два десятиліття ХХ ст. характеризуються майже цілковитим філософізмом (емансипація євреїв була гаслом лібералів Російської імперії, а, окрім того, українська інтелігенція мала сподівання на союз між двома народами), однак у 1930-х відбувається сплеск антисемітизму та повертаються старі тенденції [22, с. 10]. До *позитивних* образів (або хоча б спроб) Шкандрій зараховує *бідного єврея, вихреста та занаящену єврейську дівчину*; до *негативних* образів — *єврея, що тримає ключі від церкви, орендаря або шинкаря, а також єврея-комісара та єврея-чекіста* [22, с. 337]. У костюмівській статті «*Иудеям*» він зауважує важливу деталь стосовно *єврея-орендаря*: «*Це було намагання “осучаснити” традиційний образ орендаря часів Хмельниччини, пов'язавши його із сучасним банкіром доби капіталізму*» [22, с. 338]. Отже, ми можемо говорити навіть про певні паралельні тенденції у європейській та українській літературах. Шкандрій пише, що образ *єврея-чекіста* посідає чільне місце у літературі кінця 1920-х — початку 1930-х [22, с. 216]: якщо на початку 1920-х вони менш помітні та менш однозначні, то під кінець — прославлені непримиренні бійці [22, с. 207]. Трагічні події зумовлюють асоціації *комунізму з єврейством*, тому *чекісту* або *комісару* часто приписують *єврейське походження*.

Г. Грабович розрізняє три головні моделі сприйняття і зображення євреїв, що водночас можуть бути періодизацією єврейської теми: *стереотипну, соціально-моральну (реалістичну) й політично-етичну*. Якщо на початку ХІХ ст. побутувала лише перша модель, то наприкінці століття — вже всі три. Таке співіснування стосується виникнення й побутування літературних стилів, а також має різний ступінь домінантності — тобто сприйнятливості. Якщо певний твір кінця століття представляє *стереотипну* модель сприйняття євреїв, то з погляду теорії літератури він видається старомодним або належним до неінтелектуальної чи популярної літератури. Це явище загалом є показником глибших змін у теорії літератури [1].

Якщо українська література першої третини ХХ ст. містить досить багато єврейських образів і їхніх різновидів, то вже з початку 1930-х і до початку 1990-х ми вважаємо за доцільне говорити про *зону мовчання*. Єврейські персонажі подекуди з'являються, однак ця поява мінімальна і має переважно *історичний*, а не *сучасний* характер, — класифікувати їх навряд чи вийде. Розглядаючи літературу 1940-х — початку 1950-х рр., Шкандрій пише: «За війни нова форма патріотизму мала об'єднати російську та українську міфології... У цих наративах, породжених новим патріотизмом, в обох їхніх варіантах — російському та українському — євреїв ігнорували» [22, с. 250–251]. Пережитий євреями досвід під час війни загалом був мало відображений [22, с. 251]. Пізніше вони зникли із присвячених війні текстів, а Голокост із великого єврейського лиха став частиною загальної епічної картини. Поширюється думка про так званий *ташкентський фронт* [22, с. 258]. За менш суворої цензури у 1960-х рр. до єврейської теми звертається чимало письменників: це «*Дебора: 3 книги уманських спогадів*» (1968) М. Бажана, «*Дикий мед*» (1963) Л. Первомайського, «*Волинь*» (1966) Б. Харчука та деякі інші [22, с. 302–307]. Відвертіше цю тему порушать лише наприкінці 1980-х. Шкандрій зазначає, що уникання єврейської теми було складовою владної директиви, спрямованої проти окремішності; період 1945–1985 рр. позначений також боротьбою із сіонізмом і тими, хто обстоював право на виїзд до Ізраїлю [22, с. 287].

Єврейські «сучасні» образи з'являються в українській літературі лише після розпаду Радянського Союзу, коли їхню «сучасність» уже було певною мірою втрачено. Образи радянських євреїв після 1920-х років є частиною лише ретроспективного погляду, *образами-спогадами*, оскільки синхронне зображення було фактично неможливим. Уявлення про них можна відтворити переважно з мемуарів дисидентів або емігрантів, написаних за радянської доби та опублікованих пізніше. Ми зауважуємо, що різного роду згадки радянського єврейства трапляються саме у жінок-письменниць із покоління, народженого у 1960-х (М. Гримич, О. Забужко).

Процес із налагодження україно-єврейських стосунків (зокрема у літературних контекстах), що розпочався понад тридцять років тому, досі триває. Спільний досвід колонізації тут є фактором не лише зближення, а й часткового віддалення: деякі теми (наприклад, євреї у складі ЧК/НКВД або євреї як русифікатори), попри їхню важливість, українська сторона ігнорує, вони

є майже зовсім невідрефлексованими через можливі звинувачення в антисемітизмі.

На думку Шкандрія (станом на першу публікацію праці про україно-єврейські стосунки в 2009 р.), «*страждання європейського єврейства в часи нацистського терору все ще чекають на повніше літературне висвітлення...*» [22, с. 330]. Сьогодні ми можемо назвати достатню кількість текстів, які менш-більш детально торкаються згаданого питання: «*Бат Амі*» О. Нікітіна, «*Її порожні місця*» А. Грувер, «*Амадока*» С. Андрухович, «*Танго смерті*» Ю. Винничука, неопублікований роман Т. Малярчук та інші. Парадоксально, але сучасні письменники, як свого часу радянські, продовжують *історичний* нахил єврейської теми (переважно часів Другої світової війни та Голокосту), щоправда, не через цензуру й ідеологію, а через постколоніальний стан суспільства. (Варто зазначити, що у добу «перебудови» *історичний* нахил хоча і зберігався, однак втілювався в інших темах — це «*Трицияті (Притча про хліб)*» і «*Симон-різник*» А. Дімарова, «*Агасфер (Драматична поема-нагад)*» М. Фішбейна, «*Книга блукаючої пустелі*» В. Дрозда). Єврейська сучасна лінія (або радше і *поствоєнна*, і *пострадянська*) все ще лишається мінімальною. Зважаючи на це, ми припускаємо, що сучасна українська література є частково дезорієнтованою в цій тематиці, а тому й не пропонує нових образів євреїв. Причину цього ми вбачаємо перш за все в колонізації, оскільки невміння описати *Інше* напряму залежить від невміння описати *Своє*. На сьогодні мета української літератури та єврейської теми як дихотомії *культура, що аналізує, — аналізована культура* (за класифікацією Пажо [13, с. 419–421]) — це спроби віднайти взаємодію у формі *філії (взаємна повага й позитивна оцінка)*, а не *манії (чужа культура сприймається як вища за свою) чи фобії (чужа культура сприймається як нижча за свою)*. Єврейський образ продовжує бути *амбівалентним* — не *недруг*, але і не *друг*, хоча зараз найчастіше ми спостерігаємо власне останній наратив.

У своїй праці Шкандрій наголошує: «*Більш чесне й неупереджене вивчення Голокосту посилює б усвідомлення цілої низки важливих питань... І навпаки — відмовляючись займатися чутливими питаннями, література ризикує стати додатковою причиною колективної амнезії, характерної для радянського періоду. А ще вона ризикує послати суспільству сигнал, що історія та література можуть відкидати незручні факти та проблеми як відхилення від норми, зосереджуючись натомість лише на об-*

раних, конформістських поглядах» [22, с. 332]. Ми аж ніяк не суперечимо цій думці, однак хочемо звернути увагу: обмежуючи себе рамками винятково Голокосту, сучасна українська література справді має шанси стати додатковою причиною суспільної амнезії, яка потенційно продовжується і після розпаду Радянського Союзу, хоча й у видозміненому вигляді. Ми схильні вважати, що об'єктивність у зображенні *Іниного* досягається зображенням як моментів, що об'єднують, так і проблематичних для обох сторін, — це веде до чесності з самим собою та іншим представником міжкультурного діалогу.

Отже, пропонуємо кілька нових образів, що ґрунтуються на соціокультурних чинниках. Деякі з них попри стереотипне підґрунтя не транслиують негативний імідж у суспільство та є вельми впізнаваними, відображаючи певні аспекти реальності.

Єврейська матір як образ може бути не лише матір'ю єврейського походження, а й матір'ю, що вирізняється певними специфічними рисами. Перш за все — це *всеохопна турбота*, яка своїми широкими намірами може робити як краще, так і гірше. Образ може означати настирливу, голосну, маніпулятивну, надто балакучу і надто турботливу владну матір [30] (тут і далі переклад мій. — С. Г.). Водночас він може зображати жінку «нескінченного піклування та безмежної самопожертви» [32], яка проявляє свою любов «постійним перегодовуванням, невпинною турботою про кожен аспект благополуччя своїх дітей та чоловіка» [32]. Єлизавета Н. так відгукується про єврейську матір: «Це гарний стереотип. У мене така мама, у мене такими були бабусі. Єврейська мати — це повністю жити життям дитини. Навіть коли дитина виросла. Думаю, з одного боку це добре, але з іншого — для дитини, мабуть, це дуже складно. Знаю по собі, адже мої діти також відчували на собі цю надмірну турботу, тож дуже часто доводиться себе зупиняти» [18]. Місцем походження цього стереотипу вважають Східну Європу, однак в Ізраїлі він відомий як *польська мати* [31]. В українській літературі (як у класичній, так і в сучасній) присутній, хоч і без яскраво виражених рис, образ *єврейської матері*. Майбутні тексти мають усі шанси це змінити.

Образ *єврейської принцеси* — заможної або розпещеної єврейської дівчинки чи жінки [29], татусевої донечки [25] — оригінально має американське походження (тому може також мати суфікс «американо-») та пейоративну конотацію. На нашу думку, він містить і мадоннівські мотиви *material girl*. Вважаємо за доцільне говорити

про нього перш за все у контексті ХХ століття і радянської системи. У нашій оптиці (*радянсько-єврейська принцеса* — це донька представників партійної номенклатури або творчої чи наукової інтелігенції, привілейована й часто наділена власне негативними рисами, із цим пов'язаними; окремим фактором неприязні може бути ідеологічний конформізм. Наочними прикладами такого образу можна назвати героїню оповідання О. Забужко «Дівчатка» Римочку Браверман (як персонажку художню) або Лілю Брік (як персонажку реальну).

Риси образу *хорошого єврейського хлопчика* пов'язані із ашкеназьким концептом *eydlkayt* (з їдиш — «шляхетність»), що окреслюється старанністю, лагідністю і чуйністю, які вирізняють знавця Талмуду та роблять його привабливим шлюбним партнером [26]. На пострадянському просторі цей стереотип є досить поширеним у анекдотах і комедійних скетчах, але подекуди трапляється і в літературі (О. Забужко «Дівчатка», С. Майданська «Землетрус»). У своєму есеї про Бродського Забужко так окреслює образ *хорошого єврейського хлопчика* у радянську добу: «...він зробився якийсь зовсім не-лев'ячий, схожий радше на самотнього вразливого хлопчика з інтелігентної родини, який боїться вийти у двір, бо там його луццюють старші, горласті спортивні гевали, що вже п'ють пиво й мацають дівчаток і зовсім не читають книжок (не сумніваюся, саме цією печальною поставою він найбільше скоряв серця інтелектуалок, а головне — майже в цьому не прикидався, тобто якоюсь частиною ества зовсім щиро мусив почуватися, либонь, не лише в Америці, а й взагалі в світі саме таким — інтелігентним єврейським хлопчиком у пролетарському кварталі...)» [9, с. 278]. В. Шнайдер пише: «Батько по-своєму розумівся на мордобой і був досить-таки сильним і сміливим чоловіком. Про те, щоб із мене ріс типовий єврейський хлопчик, не могло бути й мови» [23, с. 122]. Типовий єврейський хлопчик тут є фактично синонімом до *хорошого єврейського хлопчика* і вирізняється ознаками, протилежними до зазначених вище.

Певним відгалуженням від *хорошого єврейського хлопчика* можна вважати образ *єврей-інтелігента*. Від будь-якого західного образу єврея-інтелектуала *єврей-інтелігент* відрізняється тим, що походить від образу *радянського інтелігента*, який, очевидно, має свої особливості. У широкому сенсі *радянський інтелігент* — це «таке інтелектуальне, ерудоване ніщо. У нього солідний багаж знань, але нуль

енергії, сміливості або пасіонарності. Він не робить, він критично оцінює. Тобто ніє на кухні... про те, як в країні все неправильно, нечутко, нетонко, неестетично і неінтелектуально, не докладаючи зусиль до зміни цього — він завжди вище “всього цього бруду”, і не готовий на менше, ніж роль просвітителя» [20]; «І кого у нас називали інтелігентами? Людей, котрі мали вищу освіту та працювали в державних установах, у мистецьких закладах та організаціях. І за свою роботу отримували копійки. Хто не пам’ятає зневажливе: “Гнилий інтелігент, очкарик”?» [14]; людина, що не має етичної поведінки [10, с. 180]. Відштовхуючись від тези І. Козленка про радянську людину⁵, *радянський інтелігент* — це спроба уніфікувати національну інтелігенцію і ще один вишуканий інструмент поневолення. (Варто зауважити, що тема *радянської інтелігенції* з деяких причин виразніша в російському літературному дискурсі, ніж в українському.) За нашими переконаннями, *єврей-інтелігент* хоча найчастіше є носієм імперської культури, однак певні як духовні, так і фізичні риси та обставини (зокрема побутовий антисемітизм) все ж дають підстави говорити про національне забарвлення образу. Зокрема, Шнайдер зазначає, що *«радянський єврей вважався породю, що надто швидко розмножується в науці, культурі, освіті і торгівлі, і популярність цю строго контролювали»* [23, с. 150]. *Єврей-вчитель*, що іноді помітний у текстах (В. Шнайдер, А. Грувер), є підвидом першопочаткового образу. Ми припускаємо, що поруч із *євреєм-інтелігентом* у майбутніх українських текстах може з’явитися і його протилежний брат-близнюк — *єврей-дисидент*.

Окремо ми хочемо виділити образ *єврейсько-го нещасливого закоханого*. Він має досить тривалу історію (приблизно від юдофільських тенденцій кінця XIX ст. й дотепер). Можна вважати, що *нещасливий закоханий* — це черговий різновид образу *хорошого єврейського хлопчика*, оскільки зазвичай його втілюють чоловіки. Подекуди нерозділені почуття навіть переростають у мазохістичні або садомазохістичні стосунки (В. Підмогильний, М. Хвильовий), де домінує саме жінка (пояснення може критися в тому, що *«чоловіки-євреї у традиційному та широкому сенсі сприймаються як жертви у гендерних стосунках»* [25]) або ж у бажання помститися (С. Майданська).

⁵ Концепт «радянської людини» служить імперській уніфікації околиць метрополії (Росії) та використовується як інструмент влади та поневолення. Див.: https://lb.ua/culture/2020/05/14/457239_radyanska_lyudina.html (дата звернення: 25.06.2024).

Звернімося до роману **В. Підмогильного «Невеличка драма» (1929)**, який можна вважати текстом, що концентрує погляди епохи революційних двадцятих, яка якраз добігала свого кінця. Одним із його важливих мотивів є проблема української ідентичності, її формування (зокрема у конкуренції з російською) та її варіативність. Попри те, що, у контексті роману, найперше йдеться про українську та російську ідентичності, необхідно ввести і розглянути поняття ідентичності єврейської, зосередженої в образі Льови Роттера. Досі ця тема була несправедливо ігнорована дослідниками, хоча Льова Роттер є одним із найбагатогранніших єврейських персонажів української літератури періоду Розстріляного відродження.

В. Підмогильний зображує Льову делікатно, навіть трохи відсторонено: про його національну належність свідчить лише прізвище та ім’я, а також успадкований від батька фельдшерський фах. Ця відстороненість від національного помітна як в авторській рецепції, так і в думках самого Льови: його *єврейськість* тут проявляється у стані *поміж, поза* українським та російським водночас — позиція, яка часто буде властива наступникам. Роттер, на відміну від інших героїв, не страждає національними болями, не монологізує і не бере участі у груповій дискусії, а завжди лишається зануреним у себе. Льові не чужа українська мова: він, як і Марта, родом із Канева, а його батько приятелював з її батьком — сільським учителем. Очевидно, не чужа йому й російська, яка була в активному вжитку. Однак вибір мови не є для нього пріоритетним через зануреність у важливіші питання. Сам Підмогильний влучно називає Льову людиною, далекою від людей та життя і заклопотаною винятково світовими проблемами.

Хоча протилежністю Юрія у поглядах і діях часто називають Марту, ми пропонуємо зіставити насамперед образи Юрія Славенка і Льови Роттера як двох зовсім різних чоловіків — не лише світоглядно, а й національно, — об’єднаних інтересом до однієї дівчини. (Чи не першою порівнює Юрія як раціоналіста-біохіміка і Льову як к’еркегоріанця-фельдшера С. Павличко, що правда, назвавши їх (sic!) *антагоністами* [12, с. 241].) Протиставлення *раціонального* та *іраціонального* зрештою переходить і в *ідеологічний* вимір, у якому Славенко безперечно буде вірним гвинтиком системи, натомість Льова, навпаки, вибиватиметься з неї. Якщо лейтмотивом роману є теза *«раціоналізація антигуманна»*, то можна говорити про певне ототожнення *раціоналізації з російськістю*. Підмогильний робить

невтішний висновок про провал українізації, відображаючи імперські наративи (українське — це лише спогади та мрії) частини суспільства.

Окремо варто зазначити про сильний вплив національної оптики на міжстатеві стосунки у тексті. Марта є втіленням образу *Української жінки*, що час від часу виникає у розмовах, до того ж втіленням амбівалентним: вона то має справжні *україножіночні* риси (українофільство, рішучість, бажання міцного чоловіка), то абсолютно протилежні («*Я хочу так, як у романі!*», «*А я шукаю кохання*» [15, с. 127, 55]). Потенційною парою для неї виступають різні типи чоловіків: свідомий українець Дмитро, зросійщений українець Юрій та інертний єврей Льова. Різняться і їхнє ставлення до концепту *Української жінки*: якщо для Дмитра вона є чимось зрозумілим і бажаним, то для Славенка навпаки чужою. Льова займає інакшу позицію: його цікавить не так українська жінка, як власне Марта: її *українськість* є не основною рисою, що приваблює чи відштовхує, а лише однією зі складових особистості. Льова, Дмитро і Юрій проявляють також різне ставлення до жінки загалом: відповідно піднесене, приземлене й зневажливе.

Ми не знаємо, чим зумовлено Льовину глибоку прив'язаність до Марти, проте «це чуття... принижує, здрібнює, відбирає... самоповагу, висить... залізом, не даючи випростатись. Велич Мартина гнітила його, бо дівчина здавалась йому довершеною, чимсь незрівняним, недосяжним, світлючим образом, якого назвати не в силі мова» [15, с. 96]. Можливо, ця хвороблива прив'язаність і відстороненість від власної національної ідентичності є натяком на колоніальну травму.

Однією з підтем роману є питання асиміляції у місті, чи радше навіть у столиці. Хоча це висвітлено безпосередньо в образах Марти та Давида Семеновича, Льова Роттер міг би бути не менш цікавим прикладом. У тексті не виділено окремо *єврейську асиміляцію* (зазначено лише про добрий характер Льови і часті зміни, адже «за [його] теорією, спосіб і місце життя нічого-сінько не важили» [15, с. 18]), тому як саме вона проходила — лишається невідомим. У тексті не зазначено, яке життя Льові більше до вподоби: *міське* чи *сільське*; питанням також лишається, чи не є Льова занадто *добрим* для життя у місті. Ми можемо говорити навіть про певну *соціальну деградацію* за власним бажанням (на яку, можливо, впливають історичні обставини), оскільки з перспективного фельдшера із фронтowymi заслугами Льова перетворюється на соробокпівського продавця ковбас. Із фінансового боку

Роттер є навіть менш заможним, аніж Марта, яка і так живе дуже скромно.

За своєю суттю Льова Роттер — представник минулої епохи, що особливо гостро відчувається поруч з іншими чоловіками. Льова має мрії, вони — лише розрахунки. У зауваженнях Роттера проти моральної жорстокості Славенко вбачає юродивість — так творці нової держави розуміють загальноприйняті духовні основи.

Льова прагнув спокійного життя разом із дружиною і сталої роботи. Його мало обходили революційні події, і до лав Червоної армії він пішов із примусу. Саме мобілізація до війська спричинила безповоротні зміни у його житті, зокрема зраду та смерть дружини. Важливою деталлю є прочитані Льовою книжки «*людської мудрості, на цигарки тоді драної, оті запорошені й пожовклі твори, де розум людський силкувався все з'ясувати й збагнути...*» [15, с. 18] — очевидно, ідеться про чужі тогочасній ідеології видання. Льовина невідповідність часу є не тільки внутрішньою, а й зовнішньою: найбільш прикметна риса його обличчя — бакенбарди «дарма що ріденькі, на тлі голених облич сучасності зразу вирізняли хлопця, давали... оригінальне й примітне лице. В них було щось староросійське... коли рослинність на чоловічому обличчі вважалась за ознаку мужності... А тепер, коли ножиці й бритва змінили лице людськості, бурці можуть викликати тільки здивування» [15, с. 17].

Льова Роттер, єдиний з усіх героїв, наділений безперечно добрими рисами характеру, чим викликає повагу колег: це лагідність, товариськість, чесність, правдивість і простота. Попри все він лишається самотнім. Ще одна риса, властива лише Льові — моральність.

Власне бакенбарди і моральність також є своєрідними символами *єврейськості* у тексті. Автор розцінює їх позитивно, хоча часом іронізує: ті ж бакенбарди, на думку Підмогильного, роблять Льову схожим не так на лева, як на пуделя. Зрештою, саме собачу прив'язаність нагадують візити до Марти у потрібні хвилини.

Льові Роттеру властиві і певні декадентські ознаки, як-от культ прекрасної жінки, повне усвідомлення ірраціональності буття, сум і меланхолійність. Сюди ж відносимо його садомазохістичні стосунки з Мартою: описані як «любов, роджена в зубожінні душі», «мистецтво для мистецтва» [15, с. 96], вони перегукуються з концепцією роману Захера-Мазоха «*Венера в хутрі*» (1869). Марта потребує цього обожнювання так само, як Льова, — причиною для обох є глибока самотність. Невзаємне кохан-

ня робить із Льови мазохіста, який відчуває радість від свого приниження. Навіть поганій настрій дівчини або просте невдоволення від невдало вибраного часу для візиту є приводом для взаємодії, нехай і образливої. За возвеличенням вигаданого образу Роттер не помічає, як почуття стають згубними не лише для нього, а й для Марти, яку така турбота й увага *задарма* відверто псують. Вона приймає все за абсолютну даність, дозволяючи собі бути грубою та байдужою. Марта здогадується, що їхня взаємодія є дивною («*Льова, мабуть, ненормальний... хто нормальний був би безнадійно закоханий протягом двох років?*») [15, с. 40]), однак приземлене й прагматичне ставлення інших чоловіків («*обійняти, поцілувати, покласти... руку на коліна, а один на першому ж побаченні схопив... і крикнув: "Будь моя!"*») [15, с. 40]) змушує її вагатися («*У всякому разі, хтось та був ненормальний: або всі ті, або Льова!*») [15, с. 40]).

Підмогильний зазначає, що історія Льови є прикладом зовсім непристойного впливу особистих моментів на людське життя, маючи на увазі сильний вплив подружньої зради на чоловічу сутність. Коли опісля року блукань дружина повертається до нього і благає про примирення, Льова не хоче з нею навіть розмовляти і виганяє її у нападі *несвітського* гніву, якого сам лякається. Цікаво, що і зрада дружини, і закоханість у Марту характеризуються як *моральна контузія*.

Льовине прізвище співзвучне з його роллю в житті Марти (нім. Ritter — «лицар»), на що робляться аллюзії в сюжеті твору: час від часу дівчина отримує від когось кошик із квітами, захоплено називаючи його *невідомим лицарем*. Попри підозри цим лицарем є зовсім не Роттер. (Метафоризація прізвищ відбувається і з іншими чоловіками Марти: традиційний і практичний Дмитро — Стайничий, амбіційний Юрій — Славенко.) Льова — Тантал, що сам прирікає себе на вічну муку, не роблячи спроби, а отже не маючи можливості втамувати свій поклик.

Почуття до Марти надихають і обтяжують його водночас: кохання задля заповнення душевної пустки вже не лікує, а лише погіршує стан. Роттер сподівається, що закоханість Марти в когось позбавить його одержимості, проте сподівання не справджуються. Підмогильний вказує на наївність Льови у цих думках («*Дуже наївно, зухвало й неприпустенно рівняти жінку до будинку, що їй справді наймачів не цікавить, якщо вільних помешкань у ньому немає*») [15, с. 96]), але не зовсім зрозумілою для інтерпретації лишається наступна фраза («*Льова, незважаючи*

на бурці свої, не був ні зухвалий, ані чужоженець») [15, с. 96].

Урешті-решт, Льова все-таки знаходить сили відпустити Марту. Останньою краплею стає її розпачливий стан опісля розриву зі Славенком — колишня велич дівчини для Льови зникла. Весна заступає зиму, кожушанку змінює лейбик, а невзаємні почуття до Марти перетворюються на прекрасну мрію-спогад. Льова прагне жити так, як не жив раніше: поки інші чоловіки історії одружуються, він, немов юнак, вирушає у свою незвідану путь. Знайшовши Марті кімнатку та гроші на завдаток, Роттер у такий спосіб прощається з дівчиною, не лишаючи наодинці з бідною. У певному сенсі мазохістами є вони обидвоє: лише так можна назвати ідеалістів і романтиків часу, що подібних людей з'їдає живцем.

Розглянувши образ Льови Роттера в контексті єврейськості, середньовічного лицарства і мазохізму, подивимося на нього як на *філософа*. Єдиною втіхою непримітного життя Льови Роттера, поза Мартою, є філософія. Зацікавлення нею виникло через душевний смуток, що спочатку спонукав Льову до неймовірної сміливості на фронті, а після — до глибокого самоаналізу. Саме філософія лікує Роттера після розриву з дружиною і дає змогу перенести буремні роки громадянської війни. Льова — *впертий* у своєму пошуку істини та життєвих поглядах загалом. Його філософські зацікавлення знову заледве відповідають епосі: 1920-ті можна охарактеризувати часом ідеологів, а не філософів. Водночас він — типове породження свого часу: загублене у часі й просторі.

Як і Марта, філософія у житті Льови має подвійну функцію: з одного боку, вона дає йому сили жити та шукати себе, з іншого — віддаляє від будь-яких радощів зовнішнього світу. Льові здається, що роздуми підносять його над іншими, однак «*насправді він провалився в одну з душевних ковбань, яку легко спиткати на життєвому льоді*» [15, с. 17]. Імовірно, Роттер прагне стану душі, що суголосний із буддистським ученням, але отримує сумнівний результат. Одним зі взірців для нього є пре-екзистенціаліст Серен К'єркегор, чії слова він робить девізом власних роздумів. Філософствування ці за суттю своєю абсолютно песимістичні («*Хто ж найдужчий? Той, хто живучи, переборов у собі життя*»), «*Життєві радощі можна порівняти з шматком поганенького сала у великій пастці страждання*») [15, с. 18]; Льова ревно тішитьсь ними на самоті, хоча часто тамує бажання поділитися з іншими.

Якщо Юрія Славенка можна метафорично назвати Науковцем (нігілістичних поглядів), то Льова Роттер — безперечно Філософ, до того ж екзистенціального напрямку. Це частково пояснює *відстороненість*, що її Підмогильний втілює у Льові, — національну, релігійну, соціальну, політичну. Відкритим питанням лишається, чи щасливий Роттер у своїй життєвій філософії та відстороненості: мабуть, ні.

Образи Льови і Юрія варті не лише протиставлення, а й порівняння. Вони обидва є заручниками власного розуму: щоправда, поки Льова боїться кохання через *невдалий досвід*, Славенко просто не хоче його, як щось шкідливе або марне. У цьому їхня ірраціональність і раціональність міняються місцями. Подібним є також, як вони обидва закохалися в Марту — «*рантом, безглуздо й безнадійно*» [15, с. 18].

У фіналі роману погляди Льови зазнають змін, чи то пак набувають тієї форми, якої він насправді прагнув. Роттер знову тягнеться до *нового*, до різноманітності життя, до втілення власного, поки не зрозумілого, покликання. Маленькі світи, що рухаються у свою маленьку вічність, — так він бачить людей довкола. У його останніх розмовах із Мартою вчуваються навіть нотки вітаїзму. Водночас Льова опиняється серед тих чоловіків, що полишають Марту (хоча, на протигагу іншим, робить це дуже благородно): його внутрішній підйом відбувається паралельно її духовному занепаду.

Підмогильний, іронічно чи ні, називає Льову *мудрецем*, коли сам Роттер є дуже скромним щодо здобутків власного розуму. Як уже зазначено, попри *симпатію* автор виявляє до нього й *іронічність*, добре помітну під час викладу Льовиної біографії. Підкреслюючи емоційність метафори на кшталт *душевна ковбана, життєвий лід, моральна контузія*, Підмогильний немов намагається звернути увагу читача на *великість* згаданих подій у житті *маленької* людини.

Окрім соціально-психологічної проблематики у «*Невеличкій драмі*», хоча й дуже побіжно, можна виділити проблематику релігійну. Бог у романі безпосередньо пов'язаний із мораллю — прикметно, що більшість героїв у нього не вірять, хоча і вживають сталі вирази з ним. Це робить невеличку драму драматичнішою: суспільство із забороненою релігійністю приречене на дегуманізацію. «*Революція все дозволила, Бога немає!*» [15, с. 115]. Цією фразою можна окреслити лаконічну та чітку релігійну рефлексію Підмогильного.

Саме Льовин образ із його глибокою добротою та стражданням набуває релігійного відтін-

ку. Символ лева є важливим як для юдейської традиції, так і для християнської: у першій він пов'язаний з Юдою, який дав ім'я коліну Юди, у другій — із Христом. Горде ім'я однак протилежне Льовиній суті зсередини і ззовні, що створює художній парадокс; також лише Роттер з-поміж усіх героїв носить зменшено-пестливу форму імені. Якщо текст і містить алюзію на Бога, то це явно *приборканий* Бог — революцією, долею — і втілена вона у Льові.

З іншого боку, порівняння Льови з образом Бога — знову *парадоксальне*, оскільки Роттер власноруч створює собі божество у вигляді жінки, ще й двічі. Постає питання, ким є Льова насправді: ідолопоклонником чи втіленням Бога? Чи можливе поєднання цих двох іпостасей? І чи може Бог вірити в існування якогось іншого Бога? Отже, у психологічній площині Льова є ідолопоклонником, у релігійній — утіленням Бога.

Відштовхуючись від сартрівського «У людини в душі діра *розміром з Бога, і кожен заповнює її як може*» і хронотопу «*Невеличкої драми*», можна стверджувати, що персонажі роману також над цим працюють: розрадою для них є наука (Льова, Юрій), мистецтво (Ірен) і почуття (Марта). Прикметно, що нововпроваджена ідеологія займає найменшу увагу: соціалізмом душевну пустку заповнює тільки Дмитро.

Знаковий і водночас єдиний відкрито релігійний момент відбувається під час знайомства Марти з Юрієм: вона при всіх запитує Льову, чи вірить він у Бога. Зважаючи на неінтимну обстановку, це питання *між іншим* є насмішливим, а через Давида Семеновича («*Та певно, що в Софії на колінах лазить*» [15, с. 35]) ще й принизливим; також воно містить під собою кілька нашарованих недомовок. Перш за все — зв'язок із релігією, що у ті часи був цілком компрометувальним фактом. Невідомим лишається, якої віри дотримувалася родина Льови — юдаїзму чи християнства. Під їдким коментарем кооператора криється натяк на можливий перехід Льови або його родини у християнство задля покращення безпекових чи соціально-економічних умов. Питання Марти свідчить і про те, що Льова видається довоколишнім *старомодним*. Якщо слова Марти несуть у собі насмішку особисто-релігійну, то насмішка Давида Семеновича є національною, демонструючи певну зневажливість до єврейства та узагальнення названих вище рис.

(Поруч із Льовою окремої уваги дослідників варта також постать Давида Семеновича: цікавими є не лише його садомазохістичні сусідські

стосунки з Мартою, а й можливе походження. Ми не можемо стверджувати, що Давид Семенович має єврейське коріння, проте можемо припускати це з певних деталей: його імені, імені доньки — Ади, малої батьківщини — Тульчина⁶, а також власне насмішок над Льовою, що читаються і як прихований сором за свою національність.)

Слід однак зазначити, що таким деструктивним, непрямим шляхом Марта намагається зрозуміти власні стосунки з вірою. (Під інакшим поглядом постає її тяга до води: це нашттовує на думки не лише про спогади юнацтва, а і про щось більш релігійне. Любов до води може уособлювати зокрема контекстуальну українськість, «бо виростає вона коло Дніпра, в Каневі, де річка широка й повновода» [15, с. 2] — вода є асоціацією з *домом* (як у вузькому, так і в широкому значенні). Коли Марта висловлює бажання поїхати з Юрієм на свою малу батьківщину і купатися вночі, взявши човна, Славенко бурмоче, що не вмє плавати.) Врешті-решт Марта займає блюзнірську позицію, глузуючи не лише з Льови, а з Бога, і напряду порівнюючи їх («Який же з вас, Льово, тютій! Який ви непристойно м'який та добросердий! Справжній Ісус Христос... І нікому ви не потрібні» [15, с. 35]).

Підмогильний характеризує Льову як аскета, «що зрозумів життя і простив людям, геть відмовившись від думки їх виправляти — тобто найпристойніший з усіх можливих аскетичних типів» [15, с. 18]. Льовина аскеза хоча й має філософське підґрунтя, проте всіма іншими вбачається радше як релігійна практика. У цьому контексті ще один образ Льови — праведник, чийм головним випробовуванням на життєвому шляху є жінки; його доброта — дар і покарання водночас.

У передфінальній сцені Славенко називає Роттера *юродивим*: очевидно, маючи на увазі божевілья, *юродивість* же може означати безкарне викриття чиєїсь аморальності. Щиро жаліючи Марту та засуджуючи Юрія, Льова отже постає ніби *юродивим заради Господа* чи моральних чеснот у цьому випадку.

Паралельно з «Невеличкою драмою» варто згадати ще два тексти початку та кінця ХХ століття, що містять подібну мазохістичну лінію стосунків між євреєм і україночку. Розглянемо далі їх докладніше.

«Кімната ч. 2» М. Хвильового, написана поміж 1921–1923 роками — самим початком сексуальної революції двадцятих — наскрізь пронизана сексуальністю і сум'яттям. Її головний простір — кімната гостиниці (збережено авторську лексику), яку ділять між собою Макс і Вівдя. Хвильовий одразу прямолінійно окреслює межі: він — єврей, вона — українка; недозакохані і недокоханці.

Розчарування Вівді у Христові-любіві перетворюється на цинічний ерос [21, с. 282], тому чи не єдине, що їй лишається — це мучити Макса. Вона вживає займенник *мій* і водночас зменшено-зневажливе *Срулік* (зменшено-пестлива форма імені *Ізраель*, що однак має пейоративну конотацію для слов'янських мов; називаючи Макса іншим ім'ям, до того ж із таким нюансом, Вівдя досягає багатогранного негативного ефекту: не визнає його суб'єктності у своїх очах і зводить до *стереотипного*, уніфікуючи Макса до колективного уявного *Ізраеля*, — імовірно, у світі вічної революції стереотипами жити легше, аніж намагатися побачити суть); дозволяє Максиму турбуватися про себе — він краде для їхньої кімнати дрова із клубу на першому поверсі, приносить окріп для чаю, — але плутається сама в собі, заплутуючи і його. Макс вважає себе *вільним чоловіком* (анархістом, що вийшов із партії), однак насправді поневолений почуттями. Щосуботи Макс ходить до синагоги, і це не просто данина традиції, а щира віра — хоча й поетизована («Тобі хочеться молитися? — Так. Я хочу споглядати» [21, с. 2]); Вівді огидні фанатики — і Макс соромиться, не їх — себе. Зі слів Вівді здається, що він звав її заміж, однак вона відмовила йому — чи то із небажання, чи то із капосності. Можливо, Макс взагалі нікуди її не звав — чи можна вірити словам біполярно-манерної дівчини?

Макс і Вівдя втілюють парадигму *духовного* і *тілесного*. Вівдя змушує по пів години чекати Макса під дверима, поки вона одягнеться зранку; наспівує вульгарну шансонетку, злегка підіймаючи спідницю; вимикає електрику і сідає у нічній сорочці на канапу, обіймаючи, — але Макс опирається її еротичності, вона лякає його. Тілесність Вівді, немов забужківської Ленці — напускна («...просто мусила... віднайти свій спосіб боронитися... затуляючись тим єдиним, чим мала: тілом. Виставляючи його між собою й іншими, як цита-обманку: ось, візьми, ну візьми, помацай, хочеш?..» [6, с. 13]). Лейтмотив крику дитини за стіною символізує і можливий наслідок, і саму неможливість зв'язку Макса і Вівді; Вівдя вважає створення дітей (а отже

⁶ За даними всеросійського перепису 1897 р. в Тульчині жили 16 245 осіб (із них 61,90 % — євреї) Див.: http://history.org.ua/LiberUA/perepys32_1904/perepys32_1904.pdf (дата звергання: 25.06.2024).

і саму любов духовну — не фізіологічну) нікчемним.

Вівді важко; вона розчарована наслідками революції й власної жіночності, ображена на Бога, але Максу й Христі теж важко — кожен просто проживає це по-своєму. Заклики до життя драгують Вівдю й нагадують їй агітацію («— *Життя досить нормальне явище. Я люблю життя. Може, не так, я не знаю. Мені іноді буває жалко, що я покинув партію... А всі ми, правда, може, й ненормальні, бо не кожному пережити ці дні... важко... — Мовчи! Мовчи! Ах ти, агішко моя нещасна*», «— *Що ж тут цинічного? Ви, мабуть, не про те подумали. Я просто почувую себе здібним до життя, до боротьби. І тільки. А коли я комісар, то я, значить, такий. — Агітація!*» [21, с. 5, 8]. А за вікном наближається весна, хоча й крутяться сніжинки — її відчують всі. Розповідаючи про побачену божевільну, Вівдя каже: «*А потім я подумала. Ти знаєш, що я подумала? Ні, я тобі не скажу*» [21, с. 5] — чи не здогадка про власне безумство змушує її промовчати?

Вівдя насолоджується стражданнями Макса через Вольського і при Вольському. Її еротичні маніпуляції сягають нового рівня: Вольський лишається щодня почувати в їхній кімнаті — Макс просить: «*Дюнічко!*» (виразно єврейська зменшено-пестлива форма імені), тоді Вівдя велить не почувати йому. На диво, Вольському не подобається ні її цинізм, ні ставлення до Макса — він постає *благородним комісаром*.

Хвильовий натяками протиставляє Христю («*так[у] маленьк[у] дівчинк[у], хоч їй і двадцять шість літ*» [21, с. 3]), м'ятежну інтелігентку з христовим іменем) цинічній і несамовитій Вівді. Макс здивляється на небо — із небом порівнюється Христя; і для нього, і для неї *споглядати* означає *молитися*. Ми зауважуємо певну їхню схожість, та чи зауважують її вони?

Апогеєм стає сцена із дверима: «*Ви хочете, щоб я вам віддалась? Добре. Ви знаєте, що за дверима Макс?... З умовою, щоб двері не замикали! Добре?*» [21, с. 11]. Однак Вольський, що має до суперника співчуття більше, аніж Вівдя, виправдовуючи свій образ *благородного комісара*, лишає роздягнену Вівдю на самоті. Розбиті дорогою додому Максіві окуляри — немов символ їхнього кінця. Він забирає зібраний зранку клуночок із речима і йде — невідомо, в нове життя чи до Христі («*...оповістив, що сьогодні рішучий день: він скінчить або так, або інакше. Він далі так жити не має сили*» [21, с. 9]).

Як і в інших текстах Хвильового, тут вкраплено *синій колір* і його варіації: *сині окуляри*

Макса, голубий відблиск ліхтаря, весняне голубіння душ. У контексті новели він асоціюється із *елегійною надією* [4, с. 7] й *вічністю*; це може бути також і *холодність несправжньої весни*.

На нашу думку, у компаративістичній оптиці «*Кімната ч. 2*» варта зіставлення з іншим текстом М. Хвильового «*Свиня*»: обидві новели містять мотив садомазохістичних стосунків із *Іншим* (Вівдя — Макс — Хая — Карло Іванович) в одному спільному (кімната — будинок) просторі.

Продовжуючи єврейську чоловічу лінію в українській літературі, розглянемо роман «*Землетрус*» (1994) С. Майданської. У полі зору цього роману перших років відновленої незалежності — останні роки державного конструкту під назвою Радянський Союз. «*Землетрус*» можна назвати жіночою версією «*Московіади*» (1993) Ю. Андруховича; водночас, попри значну кількість спільних рис (кінець 1980-х, Москва, літературні курси, гротескні пригоди), текст Майданської має мінорніші ноти й порушує низку філософсько-етичних питань. Він є новаторським щодо багатьох тем, зокрема у ньому вперше в сучасній українській літературі головною героїнею є жінка-інтелектуалка, до того ж із Буковини (роман «*Польові дослідження з українського сексу*», що його вважають чи не першим феміністичним текстом нової літератури, вийде друком тільки у 1996 р.).

У контексті новизни «*Землетрусу*» ми хочемо розглянути також єврейську лінію, реалізовану в образі сусіда Анни з гуртожитку — Макса. Він зображений по-єврейськи мудрим і по-єврейськи нещасливим: кандидатська в двадцять чотири, докторська в тридцять два, самотність і невзаємна закоханість в Анну. Його любов — обережна, м'яка, проте регулярна у своїх проявах: попри відмови він невтомно продовжує виникати на порозі її кімнати; мова цієї любові — здорова їжа у різноманітних проявах, яку Макс постійно пропонує або приносить Анні. Така фіксація на їжі може мати під собою кілька причин: затяжний радянський дефіцит продуктів, *єврейська схильність* звертати увагу на те, що ти їси, гордість за власну винахідливість і кулінарні здібності («*Дівчатка, скуштуйте мій толокняний кисіль... надзвичайно корисно для шлунка і печінки... а як ще додати ложечку какао, ну просто шоколадний крем, а головне — корисно і дешево...*» [11, с. 36]), зацікавлення езотерикою — в один момент Анні навіть здається, що, принісши дієтичний хліб для вагітних, він здогадується про її таємну вагітність від Даниеля. Макс пропонує Анні що завгодно, аби

вона відповіла взаємністю: вершиною цього можна назвати жест воістину благородний і пізнорадянський — переїзд до Америки, де він нібито має багатих родичів. Ще одна ознака його закоханості — розповіді про Анну своїй мамі («...ти дуже сподобалася моїй матері... вона шкодує, що ми з тобою не зустрілися раніше...» [11, с. 38]).

Якщо почуття Данієля зображені романтично, то почуття Макса — іронічно. Його методи сподобатися Анні — регулярні гостини, інтелектуальні розмови, різноманітні підсоблення — частково нагадують стосунки Льови і Марти. Льовиною пристрастю є філософія і Марта, пристрасть Макса — наукова робота, здорове харчування й Анна. Вже згадана їжа символізує також своєрідне зваблення Анни (демонструючи свої звички, Макс намагається довести, що буде *хорошим чоловіком*), а також спроби змінити звички самої Анни на краще (аби вже вона була *хорошою дружиною*). Незважаючи на все, єдине, що відчуває Анна до Макса — це неймовірна нудьга («...пісне вариво... вкупи з його творцем... обволікало мене нестерпною нудьгою», «...я за ці півгодини Макс-ових залищань взялася пліснявою» [11, с. 37, 93]). Варто зауважити, що подібні емоції Макс викликає і в інших жінок у тексті.

Розглядаючи прояви колективної тілесності у «Землетрусі», ми пропонуємо розмежувати її види: це *неприховане бажання*, втілене Верочкою; *приховане бажання*, втілене богомільною поетесою Анастасією; і *притлумлене бажання*, втілене власне Максом. Поки Верочка веде часто занадто відкрите сексуальне життя, демонструючи і ділячись подробицями, Анастасія прикриває свої наміри псевдохристиянськими намірами; Макс — це позбавлена невимуженості мова тіла та жестів («...краєм ока раз по раз зазирає за край мого розхиленого коміра. Коліця в нього тісно стиснуті, руки нервово мнуть і жмакають журнал “Литературная учеба”» [11, с. 23]). Явно сексуальний натяк він дозволяє собі, лише коли випадково опиняється з Анною наодинці, коли вимкнули електрику, але навіть цей натяк супроводжується відчаєм («Скажи, чому... ну чому між нами немає любові... чому ти... ми не любимося?..» [11, с. 92]). Любов Макса не платонічна, як у Льови, але тілесно стримана. Цю тілесну стриманість Макс намагається компенсувати словесним, постійно вживаючи звертання «*дівчатка*».

Коли Макс здогадується про почуття Анни і Данієля, замість *турботливого залищальника* і *нещасного закоханого* він постає *майстерним*

маніпулятором. Ми вважаємо за доречне навести повну цитату Данієля: «Макс і зараз стежить за нами. Він уже не раз намагався дізнатися, часом зненацька налітає і з наскоку, з плеча: “старий, а скажи, як мужик мужиком...”, іншого разу стиха підповзав, розпитуючи про життя, про “творчу лабораторію, про усвідомлення себе як...” — це все, звичайно, йому необхідно знати, щоб якомога повніше, опукліше, глибше... І ненароком, мимохідь, так, між іншим: “чи ти не бачив сьогодні Анни?...” — і так само, розповідаючи про свої негаразди в родині, про видавничі справи та безпеку, що тліє в надрах “Пам’яті”, між іншим, як найближчому другові, зізнався, що Анна йому давно подобається... Та сьогодні, запросивши сюди, він із вишуканим садизмом знущується, посмикуючи павутину, в яку йому вдалося нас заманити, і втішається, коли ми починаємо бриніти» [11, с. 159–160]. Ця сцена втрюх має певний перегук із моментами, які влаштовує Вівдя у «Кімнаті ч. 2», однак, на відміну від Хвильового, садистичну сторону тут втілює вже сам Макс. Незмінна його риса, яку постійно помічає Анна, — *пронизливий погляд*, що спостерігає за нею, вловлюючи найменші зміни.

Образ Макса особливо цікавий своїм містичним відтінком: це не лише порівняння із *чорнокнижником* через уважність і любов робити вариво із різних трав, а й сюжетна роль загалом. На початку роману він зізнається Анні, що люди, про яких він пише у книжках, опісля помирають. Водночас Макс, ще не підозрюючи про почуття Данієля, хоче подати його творчий портрет у новій книжці про видатних людей провінції. Звістка про смерть Данієля наздоганяє Анну паралельно із бандероллю від Макса: відкриваючи Максову книжку, вона знаходить там текст про Данієля. Ірраціональний жах охоплює Анну так, що змушує негайно позбутися книжки, — вона лишає її розгорнутою на лавці у парку.

Макс, очевидно, не розуміє, якою комічною є закоханість російського єврея у свідому буковинку. Він не раз наголошує на своїй *російськості* («Я російська людина, вихована в цій культурі, в мене російська ментальність...» [11, с. 160]), хоча при цьому цілком приймає *єврейськість* («Так, я єврей, однак не можу уявити себе в іншому світі...» [11, с. 161]). Цікавою деталлю є те, що Макс із занепокоєнням зазначає про збільшення антисемітизму у Москві, згадуючи ультраправу організацію «Пам’ять» і чорносотенців. Він також поїхав би закордон, але не знає жодної мови і не знає, що робити в інших

обставинах. Макс знову не усвідомлює *двоїстості* своїх слів.

Одна з причин відсутності взаємності Анни безперечно криється у сприйнятті *російської* частини Макса як *Чужого*, що несе загрозу її власній ідентичності. На відміну від Данієля, що долучається до розмови лише коли поміж обговоренням російських письменників хтось згадує *мусульманське*, передбачаючи нові колонізаторські війни («*Бережіться — вони ще піднімуть вас на вилах свого півмісяця, як того Авеля...*» [11, с. 47]), Макс не бачить або не хоче бачити свого колонізованого становища, продовжуючи їх возвеличувати. Так само трактується і його комплімент, чи не є Анна паростю якогось давнього дворянського роду.

Як *російський єврей* Макс є цікавим прикладом *Чужого Іншого* (формально — подвійної чужості), де *Іншим* виступатиме його *єврейська* частина ідентичності, а *Чужим* — *російська*. Водночас Макс втілює амбівалентні риси *єврейськості*: з одного боку, він хороший друг і психолог, перспективний науковець, з іншого — схильний до маніпуляторства чоловік, що заплутаний у власних думках і не хоче приймати дійсність.

Сама Анна не розуміє, чому попри всі залицяння терпіти Макса не може, однак упевнена, що причина не в національності: «...в дитинстві я навіть була закохана в жиди... Додик Шустер — хлопчик із довгими чорними віями і бровами, що зрослися на перенісці...» [11, с. 141]. Ми можемо говорити про мовну диференціацію часу і простору: подумки повертаючись до буковинського минулого, Анна використовує слово *жид*, коли нині вголос вживає лише *єврей*. Майданська торкається доволі суперечливої історико-мовознавчої теми, натякаючи на нав'язування *чужої лексики* як одного з проявів колоніалізму.

На фоні інтернаціональних дискусій у гуртожитку літературних курсів варто зауважити і маленькі діалоги Анни й Макса як *української* і *єврейської* сторін. Анна намагається змінити певні уявлення Макса про україно-єврейські стосунки (хоча й із наївністю просвітника-інтелігента), звертаючи його увагу, наприклад, на величезну кількість відомих єврейських митців, що народилися та виростили в Україні. Також устами своєї героїні Майданська робить немислиму на той час річ — зараховує Бродського до «*всіх отих обрусілих геніїв, що творили велику імперську (sic!) літературу*» [11, с. 47].

Якщо у «*Невеличкій драмі*» розмаїття чоловіків Марти має радше сюжетне пояснення, то розмаїття чоловіків у «*Землетрусі*» пов'язане із

гуртожитським життям і є наслідком радянської політики стягування всіх можливих талантів до Москви. Хоча Анна теж є варіацією *Української жінки* (щоправда, уже кінця ХХ століття), чоловіки довкола розкриваються через світогляд і поведінку загалом, безвідносно до зазначеного концепту. Серед них можна виокремити типажі *Українського чоловіка*, *Єврейського чоловіка* і *Кавказького чоловіка*. У цій оптиці Макс, на відміну від Льови, не є пасивним ані щодо свого походження, ані щодо почуттів: він наділений тими рисами, що роблять із нього не просто залицяльника єврейського походження, а безпосередньо *Єврейського чоловіка*, — це розум, наполегливість у намірах добитися взаємності, зацікнення на здоровому харчуванні. Якось Анна навіть називає його «*ідеальним [...], мрією слабкої жінки*», на що Макс, не вловлюючи іронії, задоволено відповідає, що давно про це натякав. Водночас Орест і Грицько, як представники різних частин країни — Буковини та Наддніпрянщини — втілюють власне *Українського чоловіка*. Їм також властиві певні регіональні стереотипи: Орест зображений більш витонченим та інтелектуальним, Грицько — більш приземленим і патріотичним.

Макс є яскравим прикладом *єврея-інтелігента*. На це вказують як зовнішні деталі — великі окуляри з товстими скельцями, легка згорбленість від роботи з книжками, так і влучна характеристика Верочки («...йому далеко до Максого інтелекту... Хоча — я читала Максові монографії — це скоріше посібники лекторського читання в клубних умовах, така собі науково-популярна бовтанина, куди він, як і в свої печінкові чаї, намішав усе, що знав, а поза тим — нічого свого, оригінального» [11, с. 35–36]). Макс знає лише російську мову; хоча надворі наповну йде «перевбудова», він усе ще боїться сказати якусь криве слово про класиків, як-от про священно-убієнного Лермонтова.

У монолозі Верочки мимохідь постає і такий надзвичайно важливий образ, як *ідеальна єврейська сім'я* (з якою, щоправда, щось негаразд — причина, чому Макс сховався у гуртожитку). Прикметним є і те, що говорить він лише про маму (яка лише своїми згадками цілком здатна відтворити стереотипний образ *гіпердбайливої єврейської матері*), проте немає жодного слова про батька — лишається поза увагою, це відсутність фізична або психологічна.

Ми зауважуємо ще один варіант уявлення про *Іншого* («...як-не-як, риба, а це вже національна єврейська страва» [11, с. 36]): це не лише ознаки, безпосередньо притаманні *Іншому*,

а й ознаки, які, *на думку Своїх*, притаманні *Иношуму*, що нерідко розходиться із дійсністю — у романі це *єврейське*, на думку *не-євреїв*. Звісно, риба є кошерною їжею, однак цей концепт лишається актуальним для нашого дослідження загалом.

Із маленьких епізодів видно, що Макс любить поговорити про себе та свої досягнення. Він дуже дбайливо ставиться до власної персони: нервуючи, бо Анни немає на посиденьках, з'їдає найкращі шматки риби і з горя йде спати; коли їхня група випускників втікає у Ленінграді від собак, біжить попереду всіх і заодно повчає, що собаки не люблять бігу. В такий спосіб у тексті опосередковано відображається навіть поняття *єврейського егоїзму*.

Підсумовуючи, зазначимо, що Майданська делікатно і водночас вичерпно передає збірний образ єврея кінця 1980-х — початку 1990-х: це добре освічена людина, з деякими вираженими національними рисами, русифікована й така, що сама русифікує, заплутана у своїх бажаннях (їхати чи лишатися?), самоідентифікації (єврей чи...?), розумінні довоколишнього світу («*Кажуть, в Україні за Хмельниччини було найбільше єврейських погромів?..*»), поки твій сусід-росіянин у реальному часі все ще називає тебе жидом).

Оповідання **О. Забужко «Дівчатка» (1998)**, як і більшість інших українських текстів, які торкаються єврейської тематики, написано вже після розпаду Радянського Союзу. Ці тексти є радше своєрідними художніми спогадами і спробами осмислити епоху, аніж фіксацією почуттів і подій. Противагою художнім творам тут можуть бути мемуари, написані за радянської доби й опубліковані в незалежній Україні, своєрідні репортажі з минулого, які дають чіткіші уявлення про міжнаціональну взаємодію («Роман-донос» Г. Снегір'ова, «У карнавалі історії: свідчення» Л. Плюща та інші).

Художня творчість Оксани Забужко добре прочитується крізь постколоніальну оптику, що дає змогу не лише осмислити український колоніальний досвід, а й проаналізувати єврейську складову цієї проблематики. Хоча єврейські мотиви тонко вкраплені поміж головними подіями, однак є дуже важливими й актуальними. Зокрема, в «Музеї покинутих секретів» Забужко порушує питання трагічної зустрічі *радянських євреїв із західноукраїнськими* у форматі моделі *слідчий — підозрювана* («*Ні, бити не били, тільки слідчий лаявся страшно, слідчий також був жид, їй це спочатку дуже дивно здавалося — що не німець грозить її запроторити до лягу,*

а жид; все кричав на неї — ти же єврейка, як ти могла, блядь бендеровская, у ніх што, не такой... , как у наших парней?..» [6, с. 110–111]); підкреслення абсолютної *Иниости* між радянськими/пострадянськими та ізраїльськими євреями у «Польових дослідженнях з українського сексу» («*...а мені назавжди вбився в пам'ятку заздрий, знизу вгору, погляд колеги-киянина, невеличкого, юрливого полукровки з жіночно вузькими, високо підібганими плічками, що невловно накидали йому профільну поставу горбана, — ми вешталися з ним по Єрусалиму, переходили попри стонадцятий на дню патруль, і бідака — не стримався, заламався: шістдесятирічний, ще брежнєвського розливу, професор, хлопчисько, що жадібно витріщається крізь дірку в паркані на військовий парад, став горбатим слупиком, і вихопилося вслід патрулеві — глибше власних полукровочних комплексів укрите, аж присьорбнув слиною: “Які вони... красиві!” — а вояки там і правда як на підбір — міфологічні велетні, помилково вбрані в плямистий однострій з автоматами через плече, розложисті гірські плато спин, рухомі стовбури стегон, міцні, з синюватим, проти оливкової засмаги, відливом, зуби, мов сама земля ожила й заходила в рід, ах які мужики, бенкет для зору! — в Східній Європі піди-но пошукай таких розкішних бардадимів семітського типу, — ніби там, серед на вохру випалених безводних пагорбів, і далі тривала, ніколи не перериваючись, біблійна історія, в кожному разі, ці — в одностроях і з автоматами, як прочісували арабські й християнські квартали, посуваючись по осонню з облудно ліньку-ватою грацією ситих хижаків, — могли бути нащадками Авраама і Якова, мій же професор — вже самими отими мерзлякувато, чи то вибачливо, скуленими (укритися, схватися, догідливо підхихикнути й злитися з меблею) плічками — заперечував достеменність Старого Заповіту: з такими плічками неможливо боротися з янголом, взагалі нічого неможливо, окрім як бігти “по верьовочке”, що він цілий вік і робив, що робили, з коліна в коліно все глибше вгрузаючи підборіддям у грудну клітину, мільйони ашкеназі, а верьовочка лопнула і жсида прихлопнула, гай-гай!» [8, с. 41]). У «Музеї покинутих секретів» також подано маленький, проте вичерпний зріз із життя радянських євреїв устами головної героїні («*...серед моїх ровесників єврейство це було тавром, чимось непевним і глухо-ганебним, до чого нерado признавалися навіть ті, чий прізвища закінчувалися на “-ман” і “-штейн”, а вже полукровки укривали за слов'янськими ймення-**

ми, як сифіліс, і не було в штатних стукачів любіших розваг, аніж дражнити внука єврейської бабусі антисемітськими натяками, споглядаючи, як жертва блідне, міниться на виду й підхихикує стоїчно, мов спартанський хлопчик, котрому гризе життє лисеня, — з протилежного табору іншою крайністю було негайне пробне, манівцями, освідчення кожному, запідозреному в єврействі, у власному юдофільстві й любові до держави Ізраїль (про яку тоді нічого-сінько не зналося, але яку дистанційно любилося вже за те, що її не любив Кремль!), і в свої студентські роки я теж частенько так робила, — щоразу, проте, відчуваючи легку ніяковість од цієї вимушеної демонстрації звичайної людської солідарності, як при гінекологічному огляді — від демонстрації власного здоров'я: по-моєму, для євреїв вона мала б бути так само образливою, як антисемітські випадки, але в межах системи, як каже Адьо, задача не мала розв'язку — і розв'язалася сама собою вже аж після розвалу Совка, коли я просто перестала помічати, хто єврей, а хто ні, і який і чий дід-бабі-рідний-Федір» [7, с. 377]).

Повертаючись до «Дівчаток», зазначимо, що Римочка Браверман з'являється у тексті лише як другорядний персонаж, а її поява є надзвичайно важливою для української літератури загалом. Забужко чи не перша із сучасних письменників зображує персонажа-єврея, ба більше — персонажку-єврейку — антагоністом, тим самим відкриваючи досить велику, однак наразі неописану частину радянського досвіду. Типологічно Римочка як мажорка є прямим, хоча і трохи видозміненим продовженням образу єврея-чекіста, що своєю чергою походить від єврея-більшовика.

Ключовий хронотоп оповідання — клас київської школи у 1970-ті роки, ностальгійний і відразливий водночас, що часто переслідує Дарку у спогадах. Її шкільне життя проходить у боротьбі за владу, яку вона поділяє на два види: більш очевидний (оцінки, увага протилежної статі, оплески на шкільних святах) та менш очевидний, «в її майже бездомішковій, мов той сухий спирт, і тим особливо наркотизуючій формі...» [6, с. 2] — за уми. Спроба досягти влади підсилюється гендерним і культурно-історичним факторами: це дівоче дитинство і підліткові роки в епоху брежнєвського застою. У контексті хронотопу ми пропонуємо виокремити два простори, а саме простір влади та простір сексуальності.

Неприятність між Римочкою із «домашньою ванільною здобою, канікулами в Гаграх, конфіско-

ваним у третьому поколінні антикваріатом і п'ятикімнатною квартирою в будинку, спорудженому військовополоненими» [6, с. 3] і Даркою, «у п'ятикімнатну квартиру з конфіскованим у третьому поколінні антикваріатом не вхож[ою]» [6, с. 3], очевидно, має класовий та ідеологічний характер. Більшість художнього асоціативного ряду Римочки — це символи матеріального добробуту, зокрема дівочого: величезні білі банти, лиснючі сатинові нарукавники, рожеві черевички на підборах у рожевій торбинці. Ідеологічне підкреслюється згадками дідуся-прокурора і тата-директора, а також російськомовністю. (Якщо зі сторони Дарки та Ленці матері не просто згадуються, а стають доволі важливими для сюжету образами, то Римочка має за спиною лише чоловіків, — такий символічний жест є певною насмішкою чи карикатурним зображенням.) Поруч із цим на метафоричному рівні відображено дихотомію *радянська влада — українські націоналісти*, оскільки сама Дарка походить зі свідомої щодо свого українства родини. Має місце й звичайна шкільна конкуренція — «з її постійним пханням у старості й сандружинниці... з її методичною зубрьожкою й нескаламученою впевненістю у власній досконалості» [6, с. 3].

Забужко наділяє Дарку-дитину вельми дорослим баченням, пояснюючи це інтуїцією. У тому ж дорослому світі Римочка мала би більше влади, тому оповідачка на підсвідомому рівні бажає виправити це хоча б у світі дитячому. Відчуваючи *недитячу* відразу (адже дитина не розумітиме, що не так із *конфіскованим у третьому поколінні антикваріатом*), Дарка вибирає єдиний цілком зрозумілий дитячий думці шлях — цькування за національною ознакою. *Національне* є чи не єдиним простором, де самовпевнена дитина єврейської партноменклатури втрачає свою владу. Цікаво, що образи Римочці скандують навіть інші однокласники єврейського походження; хоча це і може виглядати двозначно (*цькуй з усіма, аби не цькували тебе*), але йдеться про інше: єврейські діти, що кричать іншої єврейській дитині образи, — це власне панування Дарки у просторі влади, що спроможна переконати їх на такий вчинок. У цьому контексті нам здається доречним навести цитату з уже згаданих мемуарів Леоніда Плюща: «...клички й назви — це те, що на поверхні проблеми. У глибині лежать історичні чвари, соціальні непорозуміння, нетерпимість до несхожого і особливі умови існування націй в СРСР. І в цих умовах, коли зустрічаєш, наприклад, негідника-єврея... то дуже важко дати йому відсіч: у нього за

спиною страждання народу, а в мене — формальна належність до гнобителів (коли бачиш мерзотника-росіянина, то тобі начебто багато легше: ти з пригніченої нації). І якщо ти публічно скажеш євреєві-негіднику, що він негідник, то деякі твої співвітчизники почують у твоїх словах: *Ах ти ж, морда жидівська!*» [16, с. 259]. Ми припускаємо, що ситуація між Римочкою і Даркою подібна до описаної вище, однак обернута: Дарка хоче вказати на негідну поведінку зокрема («У тебе таких нет і не будет, это мне папа привоз из Копенгагена», «[ти], бачся, “теж відмінниця”» [6, с. 3]), але виходить лише «Жид-жид, по верьовочке бежит».

Опис реакції Римочки прикметний такою метафорою, як *вічний жид усіх Треблінки*: поєднуючи в собі два відомі символи *єврейськості* — біблійний і голокостний, — тим самим нашаровуючи образи і сенси, вона є алюзією на життя багатьох євреїв у Радянському Союзі. Римочка не може приховати ані свого чорнявого волосся, ані прізвища, що є метафоричним уособленням прокляттям *вічного жиди*; *Треблінкою* ж у нетерпимому до чужої *інакшості* радянському суспільстві може бути будь-який простір — навіть клас початкової школи.

Образи Римочки *по-дитячому* бездумно сприймаються як гра на підкорення. Істерика Браверман після чергового епізоду шокує оповідачку: «...ця Римочка зненацька виявилась дитиною, такою самою, як і Дарка, і через неї, Дарку, ця дитина кричала од горя» [6, с. 3]. Дарка переносить *національне* на *дитячий* простір, не усвідомлюючи всієї негативної *дорослості* сказаного, і лише моральний злам Римочки змушує її побачити перед собою не ненависну суперницю і суб'єкт гри, а таку саму *дитину*, що із конкурентки враз перетворюється на жертву. Дарці хочеться помиритися з Римочкою, втішити її — що завгодно, аби повернути собі *дитячу* безтурботність, — однак коли Дарка повертається до школи, виявляється, що Римочки там більше нема.

Римочка і Дарка стають одна для одної переходом у *дорослий* простір: перша отримує перший урок виживання, а друга знайомиться з відчуттям екзистенціального жаху. Усвідомлення своїх дій і їхніх наслідків можна назвати першим знайомством оповідачки з поняттям чистого *Зла*: «...тут щось було зламано, непоправно і назавжди... в Римочці, в світі, в ній самій, і з виломом, як із дірки в паркані, повзла й клубочилася густа, гаряча коричнева тьма» [6, с. 4]. Ця ситуація є символічною і на віковому рівні: вона від-

бувається у четвертому класі — останньому у початковій школі; таке собі трагічне завершення *дитячої* пори. Далі — початок середньої школи, підлітковість і Ленця.

Навіть *доросла* Дарка не може забути ситуації з Римочкою і при зустрічі з будь-яким євреєм незмінно заповоляється провинною і соромом. Тож *вічне жидівство* зрештою стосується і її, як безкінечне каяття за *дитячу* витівку.

Ледь помітним, однак досить знаковим для сюжету є ще один персонаж-єврей, що виникає у тексті крізь свою поезію, — Іосіф Бродський. Його вірш «*Пилигрими*», який часто декламує Ленця, назавжди закарбовується у Дарчиній пам'яті, стаючи не лише згадкою про шістдесятництво, а й про їхні стосунки. На рівні із парою *Ленця — Дарка* паралельно існує і пара *Бродський — Калинець* («*Мимо ристалищ, капищ, мимо шикарних кладбищ...*» — «*Панно з очима, більшими за айстри...*» [6, с. 8]) як невблаганне поєднання *російського-українського* та *різних сторін дисидентського руху* в епоху застою. Як можна зауважити, Бродський є чи не найпопулярнішим єврейським образом пізнього Радянського Союзу. У тематично пов'язаному есеї із «*Хроніків від Фортінбраса*» Забужко називає викладання Бродського в Америці «*езотеричн[о]у наук[о]у поклоніння культам святої Анни, святого Бориса, святої Марини й святого Осипа*» [9, с. 274] — тепер туди додався і святий Іосіф.

Ми не зовсім розділяємо думку про поєднання Дарки та Ленці [19], оскільки воно є досить контраверсійним. Попри бажання оповідачки бути сестрою, Ленця надає їхнім дружнім стосункам сексуальний відтінок, тим самим буквально вчиняючи щодо неї м'якої форми *сексуальне насильство* й привносячи мотив *інцестуальності*. Хоча дружба і стає *сапфічною*, в душі Дарка усвідомлює, що «*сестринство роками набрякало в ній... щоб у слухину мить всією вагою обрушитись на... Ленцю, котра вочевидь потребувала чогось іншого?*» [6, с. 6]. Ці взаємні оповідачка також частково пов'язує із шістдесятництвом: цікавість до Ленці зумовлена не лише її *вирізненістю* з-поміж решти, а й їхнім обопільним інтересом до інтелектуальних, часом заборонених у Радянському Союзі тем. Протягом тексту помітно, що сама Дарка плутається, ким же все-таки була для неї Ленця: коханою дівчинкою чи безпутною сестрою.

Можна припустити, що Римочка є своєрідною попередницею Ленці: вони не схожі зовнішньо, однак обидві російськомовні, з заможної родини, духовно чи матеріально піднесені над іншими. І щодо першої, і щодо другої у Дарки

спрацьовує фізично-матеріальний фактор пам'яті: гладкий задок і рожеві черевички Римочки та цибаті ноги й капронові колготки Ленці. Це припущення особливо цікаве, зважаючи на гостру неприязнь Дарки до Римочки як спадкоємиці чекістів і водночас, на нашу думку, деяке приховане зачарування — чи доречно говорити про своєрідний садомазохізм? Варто знову зазначити, що оповідь Дарки — це погляд дівчинки зі свідомою української родини, тому питання, чи за інших обставин її думка про Римочку відрізнялася б, лишається відкритим.

Якщо в дитячому світосприйнятті Дарки Римочка виглядає умовним втіленням Зла, то зрештою справжнім Злом, але під маскою Добра, для неї виявляється саме Ленця. На метафоричному рівні Римочка, Ленця і Дарка вже втрьох втілюють актуальну для брежнєвської епохи трихотомію *влада — дисиденти-універсалісти — дисиденти-націоналісти*. Отже, сексуальні ігри Ленці та Дарки мають не лише інтимний, а й частково антирадянський підтекст. Почуваючись розбитою після зради Ленці, Дарка врешті-решт зраджує їхнім ідеалам і звертається до радянської системи за важелем влади як «таваріщ председатель совета атряда», аби «*таки м а т и Ленцю — навершенною й розкаяною, ревню благоючою прощенья за зраду*» [6, с. 13].

Книжки, що ними ділиться Ленця з Даркою, — Ахматова, Мандельштам, Булгаков — тут хоча й містять антирадянський мотив, проте не позбавлений при тому імперськості (адже антирадянський ≠ антиімперський). Їхні літературні обміни й обговорення можна вважати своєрідною русифікацією Дарки — не дружнім, а фактично сексуальним шляхом.

Паралельним до трагічних дівочих стосунків лейтмотивом є абсолютна нещасність дитинства та юності, нещадно ідеалізованих за радянських часів.

Якщо у «Землетрусі» ми зустрічаємо згадку ідеальної єврейської сім'ї, то у «Дівчатках» мимохідь згадується образ *порядного єврейського чоловіка* («Вадік — це, значить, муж, і от цього-то нашого, треба розуміти, цілком порядного єврейського мужа Ленця й спробувала була спокусити») [6, с. 19]. Забужко також надає цьому концепту саркастичний характер («...*так що наш муж, не виключено, зовсім не таким постає в цьому сюжеті біленьким ягнятком, як упевнив Маринку, а чи вона сама себе впевнила*» [6, с. 19]), що однак не змінює його вагомості для нашого дослідження.

Якщо в аналізованих вище текстах єврейські персонажі є гетерообразами, то в наступних

двох вони — автообрази. Щоби розглянути приклад *Іншого* як *Свого* та *Свого* як *Іншого*, ми вибрали збірку **В'ячеслава Шнайдера «Записки сільського єврея» (1998)** і роман **Анни Грувер «Її порожні місця» (2022)**. Наш вибір зумовлено перш за все мовою написання, авторською самоідентифікацією та сюжетними мотивами: якби замість українського хоч в одному критерії було російське — цей аналіз не вийшов би настільки послідовним.

В'ячеслав Шнайдер як фактичний представник покоління 1980-х є досить рідкісним прикладом єврея, який, незважаючи на радянську русифікацію, обрав бути саме українським письменником. За регіональними ознаками його часто зараховують до *житомирської прозової школи* [3].

Оповідання «Записки сільського єврея» — забутий, але неймовірно комічний автобіографічний спогад епохи застою, який цілком можна поставити в один ряд із деякими творами Ю. Винничука, М. Гримич і В. Кожелянка. Ми вважаємо за доречне навести вступну цитату, що сповна відкриває суть всього тексту: «*У селі Бички вчителював молодий єврей. Викладав він російську мову та літературу і квартирував у баби Каті. Розповідають, що годинами лежав на дивані або на старій розкладачці в осінньому саду, читав книжки і скрізь дрімому слухав, як гунають стиглі груші і дзижчать над заюшеними соком падалищами оси, або щось записував у товстому зошиті. Баба Катя мала його трохи за несповна розуму. Не вмів її квартирант ні врубати дров, ні вигострити сапку. Сільські дівчата викликали в нього незмінний інтерес, але далі цього у молодого вчителя справа не йшла. Іноді він слав у місто телеграми з нехитрим змістом: “Зайчик, я приеду в субботу” або “Зайчик, я в субботу не приеду”*» [23, с. 5].

Шнайдер робить *єврея-інтелігента*, іронічного й ерудованого, головним героєм, що споріднює його із дискурсом інтелектуала як героя української прози 1990-х років⁷. Із національного погляду герой Шнайдера також є нетиповим, оскільки жартівливо називає себе *сільським євреєм* у час, коли більшість євреїв належала до міського населення. (Протягом сюжету ми надалі простежуємо парадигму *міське — сільське*, що певною мірою є формою внутрішньої колонізації: освічений і частково відсторонений герой протиставлений простим сільським обивателям, зокрема «*пиякам, дивакам та недолюбленим*»

⁷ Андрейчик М. Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття / пер. з англ. І. Андрущенко. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 188 с.

жінкам» [24].) Хронотоп оповідання — село періоду Андропова, «український провінційний космос» [23, с. 6], що манить своїми загадковими приладами. Серед сюжетних мотивів можна виділити *типову трагедію інтелігента* і водночас *нелегку долю радянського вчителя*, де конфлікт відбувається на кількох рівнях (ідеологічному, національному, педагогічному та урбаністичному). Тема *радянського вчителювання* передає контраст ідеалів і реальності, бюрократичну систему, насильство на всіх рівнях шкільної ієрархії. Автор уперше зображує єврея як *русифікатора* (радше за інерцією, аніж бажанням відкрити правдиві неприємні моменти), а саме *вчителя російської мови та літератури*. В ліпших традиціях *радянського роздвоєння свідомості* герой не помічає абсурду у своїй ширій любові до України і ролі вчителя-русиста. Шнайдер (імовірно, сам того не усвідомлюючи) торкається питання не лише *русифікації євреями*, а й *русифікації євреїв* як окремого питання у постколоніальному дискурсі. Текст описує *потрійну ідентичність* — *єврейсько-українсько-російську*.

Загалом молодий учитель має доброзичливі наміри щодо подолання відстані між двома культурами. Він містко зауважує: «Сільський українець з дитинства знайомиться з екзотичними легендами про євреїв і все життя не може розібратись, де правда, а де вигадка» [23, с. 39]. Дорослі мешканці села із зачудуванням сприймають його *єврейськість*, що часто призводить до комічних ситуацій. Їхні коментарі знову повертають нас до тези про риси *Іниого* на думку *Своїх*: «Єврейчики люблять поїсти небагатенько, але гарненько» [23, с. 24] (насправді герой, як і Макс із «Землетрусу», захоплений натуральним харчуванням у його найкрутіших формах); «Що то значить єврей! До самої школи їхав у старих туплях, а тільки наприкінці одягає нові і йде» (суть справи — лише у замалому взутті). Говорячи про антисемітизм, герой зауважує, що має добрі стосунки із дорослими і трохи гірші — з дітьми, що однак закономірно пояснює хуліганством проти новенького вчителя. Цікаво, що зневажливі дії кількох хлопців він вважає наразі лише продовженням природних садистських якостей. Варто зауважити, що герой у властивій іронічній манері екзотизує не лише українців, а й себе як єврея зокрема, шляхом повсякчасної іронії налагоджуючи стосунки між двома національностями. Подібна екзотизація як *Іниого*, так і *Свого* є прямою ознакою колоніальної травми.

Збірку «Записки сільського єврея» можна назвати невеличким нарисом про життя середньо-

статистичного радянського єврея. Ми спостерігаємо моменти його дитинства і юності, стосунків із батьками й однолітками, питання міжнаціональної взаємодії. У контексті радянського повсякдення 1970-х тут зазначено достатньо знакових деталей: антисемітизм у вищій освіті («— Ты знаешь, один еврейский мальчик уже туда поступал. — И что? — Ему ответили: “Тут университет Тараса Шевченко, а не Шолома-Алейхема”» [23, с. 150]), захоплення карате, далі — філософією, поезією й езотерикою; загальновідоме «Ну їй богу, ви зовсім не схожий!» [23, с. 40]. Ми зауважуємо, що домашня мова спілкування тут (на протигагу тексту А. Грувер) — російська. Шнайдер пише: «На столі — російська класика, поезія “серебряного века”, з української він любить, здається, лише “Лісову пісню”» [23, с. 147] (та сама обожнювана містична дівчина — власне Україна).

Окрім радянських інтелігентів різного гатунку Шнайдер виокремлює тип міських інтелігенток — «млосно нудн[их], з вічними розмовами про Цветаєву» [23, с. 48].

Важливою в контексті нашого дослідження деталлю є крихітний жіночий образ — симпатична п'ятнадцятирічна єврейка. Герой помічає її привабливість, але щось все одно відштовхує його від єврейських дівчат — це *спокій і надійність єврейської сім'ї*. Їх називають *закоханою єврейською парочкою*, проте насправді героя цікавлять язичницькі українки й чарівливі польки; дружить він лише з єврейкою («В їхніх взаєминах все було єврейське — чистота, дружба, спокій, але були й книжки та ідеї, від яких тремтить душа» [23, с. 148]). Отже, ми можемо виділити навіть імагему *єврейської дружби*. Водночас цей момент є вельми знаковим, адже герой фактично прямо зізнається, що ставиться до єврейок радше як до сестер, аніж коханих — фактична риса постколоніального синдрому.

Найяскравіша ознака тексту — його глибока симптоматичність із погляду постколоніальної оптики, що створює особливу *трагісатиричність*. Мрія всього життя головного героя — *єврея-інтелігента, вчителя російської мови та літератури* (sic!) — зайнятися сексом із українкою (обов'язково — сільською), бажаючи в такий спосіб довести свою безкінечну любов до України. Якщо для Льови Підмогильного *українськість* Марти не є визначальною рисою для кохання, то герой Шнайдера фетишизує саме *українськість*, до того ж саме у сексуальному сенсі. *Україна* в його очах не лише представлена *українськими жінками*, а й сама є *жінкою* — не матір'ю, а, за визначенням самого героя, кохан-

кою *невдалого коханця* (що однак не позбавляє їхніх стосунків із Україною парадигми *м'ятежного сина та матері, яку він намагається пізнати та довести свою значущість*). Попри свої невдачі герой не втрачає надій колись заволодіти нею («*Нарешті, нарешті Україна побажала мене — точніше, у неї не було вибору... Не рік і не два я боровся за те, щоб затягнути Україну в свою постіль — точніше, залізи в постіль до неї*» [23, с. 50–51]). Україну та українських жінок він фетишизує, сприймає як *демонічних і язичницьких* (на протигагу його *єврейському рацію* та оспівуваній в інших текстах Ліліт). Ми бачимо асоціативний ряд *єврейського погляду на «українську екзотику» — язичництво, купальські дівчата, замовляння, чорт, відьма, домовик* [23, с. 6] (мимовільно-паралельно згадується горезвісний віршик Бродського). Розважальний екзотизм, комічність [23, с. 154] та фемінізація вказують на ставлення до України як до колонізованого суб'єкта. Ми спостерігаємо досить нестандартний для української літератури мотив: персонаж-єврей виступає фактично у ролі хоч і незлостивого, однак *колонізатора*, що намагається досягнути країну, у якій живе все життя, заволодіти нею, у такий спосіб займаючись внутрішньою колонізацією. Ця лінія є амбівалентною, оскільки на *єврейське й українське* (теоретично однаковий рівень взаємодії) додатковий вплив чинить *російське*, створюючи так певну ієрархічну систему *російське-русифіковане*, а в нашому випадку — *російське-русифіковане єврейське-українське*.

Постать Анни Грувер є знаковим прикладом для сучасності: письменниця єврейського походження із Донецька, народжена за часів незалежності, що попри обставини вибрала українську ідентичність. Роман «*Її порожні місця*» є найновішим текстом у нашому дослідженні і водночас завершальним для нього. Звертаючись до роману, ми хочемо виявити певні новітні тенденції творення єврейських образів в українській літературі та розглянути форму зображення пам'яті.

«*Її порожні місця*» є цікавим прикладом тексту, що поєднує частки *пост-* і *мета-*: *постколоніальні* натяки і *посттравматичні* будні тут поєднано із *метамодерністськими* тенденціями. Якщо коротко окреслити концепцію метамодернізму як питання й пошук відповідей на них ⁸, то роман Грувер є цьому яскравою

ілюстрацією; він ставить запитання: *як подолати травму сексуального насильства? як подолати травму самотності і відчуження, особистісного й національного? як не загубити або ж як віднайти себе?* Анна Грувер вводить багато автобіографічних деталей (її героїня єврейка Анна Дерман родом із Донецька), досягаючи цим ефекту *нової щирості* та подвійного контакту із читачем — як авторка і як героїня. Водночас в Анні та її міфологічній протилежності Сарі, чий щоденники постійно снуються Анні, помітно і *постмодерний* мотив *двійництва*, що простежується на кількох рівнях (мистецькі здібності, передвоєнний час, насильницькі стосунки із чоловіком); цей мотив помітний і в долях Анни та її матері Марти.

У компаративістичній оптиці «*Її порожні місця*» можна було б охарактеризувати як *єврейську «Лоліту»*, але роман Грувер жодним чином не романтизує *ефебофілію* — він радше *збільшує тріщини на фальшивих рожевих окулярах і зрештою повністю розбиває їх*. Текст має ознаки роману виховання і водночас *хімерної дорослої казки*; в інтерв'ю з І. Старовойт та О. Сливинським Грувер зазначає, що планувала зробити фінал дуже поганим [5] — проте він відкрито-позитивний, що знову споріднює текст із *метамодерністичним* типом письма.

Оскільки лейтмотивом роману є *пам'ять у всій своїй мінливості, фрагментарності та непевності*, ми вважаємо за потрібне звернути увагу на деякі деталі її відтворення; автобіографічність тексту є додатковою передумовою для цього. Донецьк Анни Дерман — це місце, де євреї спілкуються українською як у нульових, так і за радянських часів («*Пам'ятаєш, як запитала у першому класі про етимологію слова «божевільний»?... Ти сказала отак, окремо: боже-вільний. І запитала: вільний від Бога?*» [2, с. 20]). Донецьк і російська окупація виступають радше *українським тлом* для *єврейського лейтмотиву*, аніж повноцінною частиною оповіді, адже текст зосереджений на питанні єврейської ідентичності та її віднайдінні. Українська складова особистості тут є чимось природним і цілком зрозумілим; вона не вступає у конфлікт ані з російською, ані тим паче з єврейською — що сильно відрізняє художній світ

полягає в тому, що це медіація дискусії про те, чим саме є сьогодні. Як конструктивно використати скарби, що залишилися нам від минулого покоління? Як зрозуміти, що є мотлох, а що — скарб? Що робити з відродженням модерних стратегій, які саме постмодерні практики мають залишитися у новому світі? Відповідь нагадує загадку — і те, й інше, і водночас ніщо з вищезначеного». URL: <https://bigggidea.com/practices/hanzi-frajaht-scho-take-metamodernizm/> (дата звернення: 25.06.2024).

⁸ «І ось метамодерні ідеї, викладені перед нами як запитання... Ці питання нагадують зустріч двох героїв, які намагаються збагнути, що їм робити зі старим світом, який вони отримали у спадщину. На нашу думку, найбільша цінність нового дискурсу

Грувер від реального, у якому і українську, і єврейську тожсамість часто доводиться досягати самотійно і всупереч. На відміну від В. Шнайдера, у якого ми простежуємо питання *потрійної ідентичності (єврейсько-українсько-російської)*, Грувер зупиняється на *подвійній (єврейсько-українській)*. Ми припускаємо, використовуючи прототипи реальних людей, авторка замінює їхню *російськість* на *українськість* (які не можуть бути повноцінно замінені одна одною), тим самим фактично створюючи бодріярівський симулякр. Попри вимушений переїзд Анна не має міжнаціональних рефлексій (*українське чи російське?*) — її думки займає лише загадкова дівчина зі сновидінь. На нашу думку, подібна *українізація спогадів (не рефлексія минулого, а його тиха заміна)* як форма відображення пам'яті нині має всі шанси стати тенденцією в сучасній літературі; вона легша у виконанні та більш сприйнятлива для публіки. Цьому особливо сприяє стрімке зростання запиту на національне усвідомлення/переусвідомлення у зв'язку із війною.

На прикладі текстів В'ячеслава Шнайдера й Анни Грувер простежується різниця у світосприйнятті: Шнайдеру як представнику покоління, чия молодість припала на 1970–1980-ті роки, притаманна самоекзотизація як прояв колоніальної травми; його іронія і щодо себе, і щодо українців є ознакою і постмодерною, і постколоніальною. Із *«Записок сільського єврея»* можна зробити висновок, що і герой, і автор у своїй оповіді відштовхуються виключно від *теперішнього*, вибираючи ключовим і єдиним виміром сьогодення — себто 1970–1980-ті. Грувер, як представниця вже зовсім іншого покоління, не займається самоекзотизацією в характерному для попередників вигляді, однак і не позбавлена акцентування своєї *єврейськості* як чогось іншого від довколишнього середовища. У контексті *пам'яті* ми можемо припустити, що Анна із роману вибирає асоціювати себе із поколінням, що застало Голокост та безпосередньо постраждало від нього (що його уособлює Сара) — адже сама Анна підлітком теж застала війну, аніж із поколінням свого дідуся і тим паче Марка Георгійовича; можливо, в такий спосіб вона намагається згладити перерваність поколінь, спричинену *радянськими і сімейними* обставинами. Грувер відводить важливу роль пре-голокоостному хронотопу щоденників Сарі, створюючи паралель із пре-воєнними донецькими спогадами Анни, водночас обходячи життя своєї родини у Радянському Союзі і лишаячи його на рівні мимолітних згадок. Подібний мотив цілком зро-

зумілий і природний, однак ми остерігаємося, щоби необхідність осмислення однієї травми не витіснила іншу. Якщо найбільш травматичною подією для західноєвропейського єврейства є Голокост, то для східноєвропейського єврейства (зокрема українського) травматичність Голокосту підсилюється ще й подальшою радянською гегемонією.

Кількість згаданої андерграундової іноземної музики, фільмів і мистецтва у всіх його проявах характеризує Анну ні *українізованою*, ні *русифікованою* — вона *вестернізована*, що є доказом нашого припущення про симулякри (русифікація із тезами про інтернаціональність є своєрідним аналогом глобалізації). Ми не робили б такого акценту на національному підлітковому самоусвідомленні, проте Грувер позиціонує Анну як не по роках розумну, що своєю чергою веде до деяких питань.

Роман грається зі *звичними* єврейськими образами, змінюючи їхню модель: аналогічно до чоловічих, Анна уособлює *хорошу єврейську дівчинку*, яка через пережиті травматичні події частково пускається берега, і, незважаючи на свій юний вік, *єврейку-інтелігентку*. Обидва образи є для української літератури досить оригінальними, зважаючи на голос дівчинки-підлітка зокрема. Замість *дбайливої єврейської матері* — вісімнадцятирічна заплутана у собі дівчина, що чотири роки потому зрештою лишая Анну дідуся та іде до Німеччини.

Анну (немов у пострадянському анекдоті про одностатеву сім'ю із мами і бабусі) виховують лише чоловіки — дідусь Шаша і Марк Георгійович; тут нема *єврейської мами*, однак є *єврейський дідусь* і *єврейський учитель*. *Єврейська жінка* присутня на метафоричному рівні в образах Сарі та матері-утікачки Марти, які не відпускають Анну протягом усього роману, а також бабусі Клари, що померла ще до Анниної появи. Попри свою відсутність матір відіграє важливу роль для самоідентифікації Анни: вона лишая доньці не своє, а бабусине прізвище, тим самим створюючи зв'язок між жінками у родині, і любов до музики. В пошуках щоденників Сарі ми вбачаємо не лише певний *ескапізм* Анни від початку війни на Сході України, а й пошуки спорідненої жіночої фігури.

Якщо розглядати складові сучасного концепту *єврейськості* у Анни Грувер, то це будуть *єврейська зовнішність* і *прізвище* («у тебе французький ніс, у тебе німецьке прізвище» [2, с. 126]), його регулярне плутання («Вони переплутали моє прізвище... як можна постійно плутати моє прізвище, в ньому лише шість

літер!... Вічно їм вдається додати до мого простого прізвища зайві літери...» [2, с. 376]) і певні згадки Голокосту. Ми зауважуємо також деякі побутові прояви нетерпимості (намальована десь на стіні свастика, кинута однокласницею вслід «жидівка», звинувачення у біженстві) й іронічні коментарі самої Анни («— ...я тебе, можна сказати, веду на історичну батьківщину, в якому сенсі. — Місцеве гето чи ставка Гітлера?» [2, с. 194]), очевидно, як спосіб соціалізуватися та спроби через сміх осягнути травматичні події. (Анна, ймовірно, сама того не усвідомлюючи, іронізує над собою: «Захотілося вліпити цій істинній арійці ляпаса або хоча б показати фак, але руки зв'язали гідність (гідливість) та виховання (боязкість)» [2, с. 93].) Ми цілком допускаємо перше як художні деталі або особистий досвід, однак висловлюємо закономірний сумнів, чи знатиме підліток середини 2010-х слово «жид» і чи використовуватиме його як образу, і наскільки доречно загострювати увагу на моментах, які мають не *антисемітський*, а скоріше *хуліганський* характер.

У контексті єврейських типажів вельми цікавим є образ Марка Георгійовича — харизматичного викладача музики, приятеля дідуся Анни та за сумісництвом її гвалтівника. Грувер переводить міжстатеві стосунки на *мононаціональний* рівень, що дає їй змогу зобразити єврея безпосереднім антагоністом, а також звертається до чутливого мотиву звалтування *єврейки євреєм*, підсиленого ще й віковою різницею. Марк Георгійович є втіленням *єврейського радянського інтелігента після розпаду Радянського Союзу*: він — освічена людина, чий зусилля були зруйновані хаосом 1990-х; частково нереалізований і недооцінений (поруч із викладанням в університеті мусить підпрацьовувати вчителем музики, а у вільний час займається власним джаз-бендом); самотній попри дружину та знайомих; нерідко випиває. Його сексуальне насильство й численні маніпуляції щодо Анни можна сприймати не лише як *ефебофілію*, а і як метафору *невдоволеності неповноцінним інтелігентським життям*. *Бажання емігрувати до Литви* є ще однією характерною ознакою Марка Георгійовича як *радянського інтелігента*, хоча і пов'язане із родинним походженням. Лінія Марка Георгійовича та Анни могла б бути цікавою парадигмою *радянський викладач — нерадянський учень*, однак авторка не робить на цьому акцент.

Марк Георгійович був певен, що алкоголіки покричать у мікрофони та розійдуться, однак війна все-таки починається. Її початок і розлу-

чення з дружиною спонукають його виконати свою мрію — він їде до Каунаса: «“До того ж Карфаген має бути зруйнований”, — гідливо повідомив Марк Георгійович знайомим і отримав усі документи для еміграції» [2, с. 88]. Ця фраза засвідчує його антагонізм уже не лише на моральному, а й на політичному рівні (натякаючи щонайменше на *байдужість*, а щонайбільше — на *проросійськість*; в свою чергу *проукраїнськість* Анни теж є відносно непрямомою — переїзд до Києва), хоча за кордоном Марк Георгійович як кожен емігрант, що шанує себе, починає палко любити батьківщину. Лицемірство можна назвати головною рисою його характеру.

Ми помічаємо крихітний момент, у якому Анна зазначає: «*Насправді його [Марка Георгійовича] батька звали Юргіс*» [2, с. 376], маючи на увазі *радянську традицію замінити неросійські імена*. Як батько Марка Георгійовича опинився у Донецьку та чи не криється під цим можливе повернення після репресій? Роман дає більше натяків, аніж прямих відповідей.

Марк Георгійович і Шаша подібні у своєму прагненні побачити в Анні Марту, до того ж маленькою дівчинкою — щоправда, кожен зі своїх причин. Подекуди текст натякає, що насильству Марка Георгійовича над Анною передувало насильство над Мартою (буквально *маркесівський мотив*); наївний Шаша не помічав ні одного, ні іншого. Зрештою він сам продовжує *лінію вікової різниці*, починаючи стосунки зі своєю аспіранткою Ен. *Наївність Шаші* щодо насильства паралельна до *наївності (байдужості?) суспільства* щодо війни, неминучість якої вже висіла в повітрі.

Отже, проаналізовані тексти переконують у важливості імагологічного підходу в сучасній гуманітаристиці та зокрема літературознавстві. *Гетерообрази й автообрази*, створені письменниками, втілені ними образи *Іншого* формують певні (позитивні або негативні) бачення суспільства. На це впливають навіть найменші складові *імаготипу* — *імагеми*, у всьому своєму різноманітті. В процесі аналізу ми виокремили такі єврейські імагеми, як імена (*Льова, Римочка, Макс, Марк*), прізвища (*Роттер, Браверман, Дерман*), концепт *ідеальної єврейської сім'ї*, концепт *порядного єврейського чоловіка*, *можливість або бажання еміграції*, *єврейське раціо* та *бажання Іншої*.

Єврейські персонажі новітньої та сучасної української літератури є як специфічними, так і невідповідними застарілим літературним типажам, що ми намагалися змінити цим дослідженням.

Список літератури

1. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. С. 238–258.
2. Грувер А. Її порожні місяці. Львів : Видавництво Старого Лева, 2022. 584 с.
3. Даниленко В. Золота жила житомирської прози. *Вечеря на дванадцять персон*. Київ : Генеза, 1997. С. 5–12.
4. Демедюк (Зінич) Н. Синій колір у новелістиці Миколи Хвильового: Міфопоетичний аспект. URL: https://eprints.ua.edu.ua/id/eprint/1316/1/Demedjyk_230412.pdf (дата звернення: 25.06.2024).
5. Деокупація пам'яті і війна. Розмова довкола роману «Її порожні місяці». URL: <https://www.facebook.com/watch/?v=632266605571719> (дата звернення: 25.06.2024).
6. Забужко О. Дівчатка. URL: <https://zabuzhko-oksana-stefanivna-divchatka4204.pdf> (дата звернення: 25.06.2024)
7. Забужко О. Музей покинутих секретів. URL: <https://zabuzhko-oksana-stefanivna-muzej-rokynutykh-sekretiv2745.pdf> (дата звернення: 25.06.2024).
8. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу. URL: <https://zabuzhko-oksana-stefanivna-polovi-doslidzhennia-z-ukrainskoho-seksu2744.pdf> (дата звернення: 25.06.2024).
9. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. 4-те вид. Київ : Факт, 2009. 352 с.
10. Козленко І. Казус інженера. *Польоти уві сні й наяву*. Київ : Національний Центр Олександра Довженка, 2021. 304 с.
11. Майданська С. Діти Ніоби. Землетрус. Київ : Родовід, 1998. 294 с.
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
13. Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарного. *Літературна компаративістика*. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. II. Київ : Стило, 2011. С. 396–431.
14. Петровська А. Інтелігент — це особистість, а не диплом чи посада. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/intelihent-tse-osobystist> (дата звернення: 25.06.2024).
15. Підмогильний В. Невеличка драма. URL: [https://pidmohylnyy-valerian-petrovych-nevelychka-drama1909\(1\).pdf](https://pidmohylnyy-valerian-petrovych-nevelychka-drama1909(1).pdf) (дата звернення: 25.06.2024).
16. Плющ Л. Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового. Київ : Комора, 2018. 786 с.
17. Семерин Х. Єврейський світ в українській малій прозі кінця XIX — перших десятиріч XXст.: міфопоетика, імагологія, естетика : дисертація ... доктора філологічних наук. Національний університет «Острозька академія», 2023. URL: https://www.oa.edu.ua/doc/dis/Semeryn_dis.pdf (дата звернення: 25.06.2024).
18. Сім стереотипів, з якими я зіштовхуюся як єврейка. URL: <https://trybuna.sumy.ua/stories/sim-stereotypiv-z-yakumy-yazishtovhuysya-yak-yevrejka/> (дата звернення: 25.06.2024).
19. Скурагівський В. Замість передмови та замість монографії. Забужко О. *Сестро, сестро*. Київ : Факт, 2004. С. 5–19.
20. Тругубов В. Чому російські ліберали такі нудотні. URL: <https://opinions.glavred.net/pochemu-russkie-liberaly-takie-toshnotnye-10404347.html> (дата звернення: 25.06.2024).
21. Хвильовий М. Кімната ч. 2. URL: [https://khvylovyy-mykola-kimnata-ch-22714\(1\).pdf](https://khvylovyy-mykola-kimnata-ch-22714(1).pdf) (дата звернення: 25.06.2024).
22. Шкандрій М. Євреї в українській літературі. Зображення та ідентичність / пер. з англ. Н. Комарової. Київ : Дух і Літера, 2019. 352 с.
23. Шнайдер В. Записки сільського єврея. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2010. 192 с.
24. Шнайдер В. Записки сільського єврея. URL: https://jewishbook.com.ua/novie_knigi/proza/zapiski-silskogo-evreya.html (дата звернення: 25.06.2024).
25. A Jewish American (Disney) Princess? URL: <https://jwa.org/blog/jewish-american-disney-princess> (last access: 25.06.2024).
26. Boyarin D. Unheroic Conduct The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man. 1997.
27. Gluck B. Jewish Men and Violence in the Home-Unlikely Companions? A Mensch Among Men: Explorations in Jewish Masculinity. Freedom, California : The Crossing Press, 1988. 187 p.
28. Hertz F. M., Rosen E. J. Jewish families. 1982.
29. Jewish American Princess Definition & Meaning. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Jewish%20American%20Princess#h1> (last access: 25.06.2024).
30. Josefowitz R. Jewish Mothers Tell Their Stories: Acts of Love and Courage. 2000. 307 p.
31. Klein A. Different cultures produce different Jewish mothers. URL: <https://jewishjournal.com/news/united-states/14846/> (last access: 25.06.2024).
32. Lisa Aronson Fontes. (1995). Sexual abuse in nine North American cultures.

References

- A Jewish American (Disney) Princess? (2009). <https://jwa.org/blog/jewish-american-disney-princess>.
- Boyarin, D. (1997). Unheroic Conduct The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man.
- Danylenko, V. (1997). Zolota zhyla zhytomyrskoi prozy. In *Vecheria na dvanadtsiat persn* (pp. 5–12). Heneza [in Ukrainian].
- Demediuk (Zynych), N. *Synii kolir u novelistytsi Mykoly Khvylovo-ho: Mifopoetychnyi aspekt*. https://eprints.ua.edu.ua/id/eprint/1316/1/Demedjyk_230412.pdf [in Ukrainian].
- Deokupatsiia pamiaty i viina. Rozмова dovkola romanu “Yii porozhni mistisia”. <https://www.facebook.com/watch/?v=632266605571719> [in Ukrainian].
- Gluck, B. (1988). Jewish Men and Violence in the Home-Unlikely Companions? A Mensch Among Men: Explorations in Jewish Masculinity. The Crossing Press.
- Hertz, F. M., & Rosen, E. J. (1982.) Jewish families.
- Hrabovych, H. (1997). *Do istorii ukrainskoi literatury: doslidzhennia, ese, polemika*. Osnovy [in Ukrainian].
- Hruver, A. (2022). *Yii porozhni mistisia*. Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
- Jewish American Princess Definition & Meaning. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Jewish%20American%20Princess#h1>.
- Josefowitz, R. (2000). Jewish Mothers Tell Their Stories: Acts of Love and Courage.
- Khvylovyy, M. *Kimnata ch. 2*. [https://khvylovyy-mykola-kimnata-ch-22714\(1\).pdf](https://khvylovyy-mykola-kimnata-ch-22714(1).pdf) (last access: 25.06.2024) [in Ukrainian].
- Klein, A. (2007). Different cultures produce different Jewish mothers. <https://jewishjournal.com/news/united-states/14846/>.
- Kozlenko, I. (2021). Kazus inzhenera. In *Poloty uvi sni y naiavu*. Natsionalnyi Tsentri Oleksandra Dovzhenka [in Ukrainian].
- Lisa Aronson Fontes. (1995). Sexual abuse in nine North American cultures.
- Maidanska, S. (1998). *Dity Nioby. Zemletrus*. Rodovid [in Ukrainian].
- Pavlychko, S. (1999). *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi*. Lybid [in Ukrainian].
- Pazho, D.-A. (2011). Vid kulturnykh klishe do imazhinarnoho. In *Literaturna komparatyvistyka* (Vol. IV: Imaholohichnyi aspekt suchasnoi komparatyvistyky: stratehii ta paradyhmy. Part II, pp. 396–431). Stylos [in Ukrainian].
- Petrovska, A. (2021). *Intelihent — tse osobystist, a ne dyplom chy posada*. <https://m.day.kyiv.ua/article/cuspilstvo/intelihent-tse-osobystist> [in Ukrainian].
- Pidmohylnyi, V. Nevelychka drama. URL: [https://pidmohylnyy-valerian-petrovych-nevelychka-drama1909\(1\).pdf](https://pidmohylnyy-valerian-petrovych-nevelychka-drama1909(1).pdf) [in Ukrainian].

- Pliushch, L. (2018). *Yoho taiemnytsia, abo "Prekrasna lozha" Khvylovoho*. Komora [in Ukrainian].
- Shnaider, V. (2010). *Zapysky silskoho yevreia*. Tipovit [in Ukrainian].
- Shnaider, V. *Zapysky silskoho yevreia*. https://jewishbook.com.ua/novye_knigi/proza/zapiski-silskogo-evreya.html [in Ukrainian].
- Semeryn, Kh. (2023). *Yevreyskyi svit v ukrainskii malii prozi kintsia XIX — pershykh desiatyrych XXst.: mifopoetyka, imaholohiia, estetyka* [Dysertatsiia doktora filolohichnykh nauk]. Natsionalnyi universytet "Ostrozka akademiia". https://www.oa.edu.ua/doc/dis/Semeryn_dis.pdf [in Ukrainian].
- Sim stereotypiv, z yakymy ya zishtovkhuusia yak yevreika. (2017). <https://trybuna.sumy.ua/stories/sim-stereotypiv-z-yakymy-ya-zishtovhuyusya-yak-yevrejka/> [in Ukrainian].
- Shkandrii, M. (2019). *Yevrei v ukrainskii literaturi. Zobrazhennia ta identychnist* (N. Komarova, Transl.). Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Skurativskiy, V. (2024). *Zamist peredmovy ta zamist monohrafi*. In O. Zabuzhko, *Sestro, sestro* (pp. 5–19). Fakt [in Ukrainian].
- Trehubov, V. *Chomu rosiiski liberaly taki nudotni*. <https://opinions.glavred.net/pochemu-russkie-liberaly-takie-toshnotnye-10404347.html> [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2009). *Khroniky vid Fortinbrasa. Vybrana eseistyka*. Fakt [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. *Polovi doslidzhennia z ukrainskoho seksu*. URL: zabuzhko-oksana-stefanivna-polovi-doslidzhennia-z-ukrainskoho-seksu2744.pdf [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. *Divchatka*. zabuzhko-oksana-stefanivna-divchatka4204.pdf (data zvernennia [in Ukrainian]).
- Zabuzhko, O. *Muzei pokynutykh sekretiv*. <https://zabuzhko-oksana-stefanivna-muzey-pokynutykh-sekretiv2745.pdf> [in Ukrainian].

S. Hayduchok

JEWISH IMAGES OF UKRAINIAN LITERATURE OF THE 20th AND EARLY 21st CENTURIES

The article examines the variety of Jewish images in Ukrainian literature and their evolution from the 19th century to the beginning of the 21st century. In particular, the article talks about the characterization and the analysis of new Jewish types in the context of imagological discourse, the specificity of Jewish characters' depiction at a certain period by different authors, the interaction of Self and Other. Interest in Jewish images in recent and modern Ukrainian literature is due to their uniqueness in relation to the period of the early USSR and the early period after its collapse, as well as clearly increased attention to Jewish images of the past but not the modern ones. The analysis focuses mainly on modern and postmodern texts, bypassing socialist realism, and in the end, covers a text with metamodern features. The research material are V. Pidmohylnyi's novel "A Little Drama" (1929), M. Khvylovyi's short story "Room ch.2" (1921–1923), S. Maidanska's novel "Earthquake" (1994), O. Zabuzhko's short story "The Girls" (1998), V. Schneider's novel "Notes of a Village Jew" (1998) and A. Gruver's novel "Her Empty Places" (2022). Most of the selected texts, despite their artistic and scientific value, were ignored earlier, which could lead to an atmosphere of detachment of literary motives from each other. The research is turned not only to the creative output of Ukrainian writers, but also to Ukrainian writers of Jewish origin to show the connection between the two cultures and compare the imagological features of the heteroimage and autoimage. It is influenced by the used metaphors and the way in which the historical and cultural realities of a certain period are reflected. The imagological concept of Jewishness and its authorial variability were separately considered. Also, the past, present, and future state of Jewish-Ukrainian cultural interaction is outlined, taking into account the tragic circumstances of today.

Keywords: Jewish-Ukrainian interactions, imagology, image, the concept of Jewishness, Jews as Others or Selves, postcolonialism, russification, Valerian Pidmohylnyi, Mykola Khvylovyi, Sofia Maidanska, Oksana Zabuzhko, Vyacheslav Shneider, Anna Gruver.

Матеріал надійшов 15 липня 2024 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Крапивницька М. М.

МОРАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА ФЕНТЕЗІЙНОЇ ОКТАЛОГІЇ АНДЖЕЯ САПКОВСЬКОГО

Статтю присвячено аналізу моральної проблематики «Відьмацької саги» А. Сапковського. Простежено функцію мотивів самоусвідомлення і моралі. А. Сапковський конструює героїв, які зіштовхуються з моральними дилемами і мають робити вибір. Багато ключових героїв саги проходять через символічну смерть і переродження до нового життя, після чого намагаються виправити помилки, скоєні раніше.

Ключові слова: «Відьмацька сага», А. Сапковський, фентезі, спокута, моральна проблематика.

«Відьмацька сага» польського письменника Анджея Сапковського налічує вісім книжок, написаних у період з 1986 до 2013 р.: дві збірки оповідань, нарративно цілісну пенталогію і роман-приквел «Сезон гроз», виданий через 14 років після виходу останнього роману пенталогії. Книжки А. Сапковського належать до жанру фентезі і стали взірцевим прикладом на пряму не лише в Польщі, а й в інших країнах світу. Популярність окталогії зумовлено не останньою чергою тим, що її герої змушені вирішувати складні моральні проблеми, здійснювати вибір між добром і злом, борючись з яким, вони здатні самі стати носіями зла. На шляху самоусвідомлення, оцінюючи свої попередні вчинки, персонажі «Відьмацької саги» зазнають перетворень. Вони в різний спосіб спокутують своє минуле, завдяки чому змінюють навіть власну природу.

Історії головних героїв — відьмака Геральта і його прийомної доньки Цірілли (Цірі) — відтворюють тривалий процес морального очищення і перетворення. Герої відчують потребу каяття та спокути, а тому зазнають метаноїї — змінюють свою свідомість. Розглянемо, як це відбувається в житті інших героїв відповідно до сюжетних поворотів саги.

У розділі «Менше зло» (роман «Останнє бажання») Геральт стоїть перед вибором: убити розбійницю Ренфрі, княжну у вигнанні, яка прагне помститися чарівникові Стрегобору за завдану їй шкоду, чи убити самого Стрегобора. Обидві сторони переконують його вибрати «менше зло», проте Геральт не вірить у те, що зло може бути «меншим». Відьмак відмовляє Ренфрі від помсти, але дівчина не погоджується. Вона ставить під загрозу життя мешканців Бла-

вікену, намагаючись спровокувати Стрегобора, через що Геральт таки мусить її вбити. Його рішення, хоч і продиктоване моральним обов'язком захищати невинних, не приносить герою полегшення. Відьмак відчуває провину, вбивши Ренфрі, і шкодує про цей учинок. Жителі Блавікену також не дякують йому за порятунок, натомість закидують камінням і проганяють з міста, звинувачуючи у кривавому розбої, а за самим відьмаком закріплюється прізвисько «Блавікенський різник». Як відомо, у казці та міфі герой є тим, що означає власним ім'ям, можливо, тому Геральт усвідомлює своє прізвисько як своєрідну форму спокути за вчинене вбивство, про що йдеться в романі «Останні бажання».

Роман «Останнє бажання» складається із тринадцяти частин: шести окремих оповідань і семи розділів, які утворюють цілісну послідовну розповідь під назвою «Голос розуму», що поєднує між собою решту розділів книжки. Тут розповідається, як Геральт, перебуваючи у храмі богині Мелітеле під наглядом архієриці Неннеке, лікується від важкого поранення. Сім частин «Голосу розуму» натякають на наявність у цій оповіді релігійних мотивів, оскільки сім є числом релігії. Тут відьмак згадує події у Блавікені, розповідаючи про них Іолі, одній із жриць храму. Розповідь Геральта є сповіддю: відьмак відчуває потребу покаятися, однак не хоче чути людської оцінки своїх вчинків — це радше розмова з власною душею. Тому він обирає Іолу, яка дала обітницю мовчання, тож може лише слухати його. «Я мусив послухатися голосу розуму, тоді... Не послухався. Думав, що вибираю менше зло. Менше зло! Я — Геральт із Рівії. Якого також звать різником із Блавікену» [3, с. 112]. Храм богині Мелітеле в Елландері — місце покаяння

Геральта, простір для ритуального очищення. Тут відьмак також усвідомлює, що узяв на себе відповідальність за ще не народжену дитину, княжну Ціріллу із Цінтри, яка згодом стане його вихованкою. Опіка над Цірі стає його спокутою за вбивство Ренфрі: позбавивши життя однієї скривдженої принцеси, Геральт намагається врятувати іншу.

У п'ятому романі окталогії «Хрещення вогнем» Геральт вирушає на пошуки Цірі, яка зникла під час подій, описаних у попередньому романі. Геральт відчуває провину перед Цірі за те, що не зміг її вберегти. Розплату за це він вирішує взяти на власні плечі, тому й відштовхує друзів, які прагнуть допомогти йому на цьому шляху. Саме «хрещення вогнем», яке є лейтмотивом усього роману, означає спокуту. Проте важливим є елемент розподілу ноші між іншими, а не самотійне вирішення проблем. Один із супутників Геральта, вампір Регіс, так говорить про небажання відьмака розділити спокуту зі своїми друзями: «Поради тобі не потрібні, союзники тобі не потрібні, без товаришів у подорожі ти також обійдешся. Мета твоєї подорожі — то мета особиста й приватна, більше того, характер подорожі вимагає, аби ти реалізував її сам, особисто. Ризик, загроза, труд, битва із сумнівами мають обтяжувати тебе одного. Бо ж вони елементи спокути, спокутування вини, яку ти бажаєш отримати. Таке собі, сказав би я, хрещення вогнем. Пройдеш крізь вогонь, який палить, але очищує. Сам, на самоті. Бо якби хтось тобі у тому допоміг, підтримав, узяв на себе хоча б частку того хрещення вогнем, того болю, тієї спокути, то тим самим збіднив би тебе» [4, с. 238].

Майже кожен із загону Геральта несе тягар провини і покути за власні вчинки. Зокрема, вампір Регіс на початку подій роману не вживає людської крові, проте пив її у минулому. Кров для вампірів у світі «Відьмацької саги», на відміну від класичних уявлень про вампірів у літературі, не є основною їжею — для них вона відіграє роль алкоголю і викликає стан, подібний до алкогольного сп'яніння у людей. Одного разу Регіс потрапляє в ситуацію, яка змушує його переосмислити власні погляди на життя. Люди спіймали вампіра, коли він «перебрав» крові, знешкодили й замкнули під землею. За час, проведений у вимушеному ув'язненні, Регіс вирішує не вбивати людей для власної втіхи і відмовляється від споживання їхньої крові. Згодом вампір стає цілителем; він добре розуміється на лікувальних травах і рятує людські життя. Такий вибір Регіса є формою спокутування своїх гріхів

перед людьми. (Схожий мотив уводить у свої романи «Сутінкової саги» американська письменниця Стефані Маєр. Карлайл Кален, син священника, гостро переживає своє перетворення. Життя вампіра він вважає прокляттям. Карлайл вирішує відмовитись від людської крові, а своє вічне життя присвятити порятунку людей, тому і вивчається на лікаря.)

Ще одним учасником Геральтового загону, який бажав спокутувати свої гріхи, допомагаючи відьмаку, є молодий воїн Кагір. Хлопець перебував на службі імператора Нільфгарду і брав участь у війні проти королівства Цінтри. Під час нападу на столицю Кагір виконував завдання імператора: викрасти Ціріллу (Цірі), принцесу зруйнованої Цінтри. Дівчинці вдалося втекти від нього, проте лицар надовго залишився кошмарним спогадом у її пам'яті. Геральт відмовляється брати Кагіра у свою подорож, аргументуючи це тим, як сильно він зашкодив Цірі: «Через тебе вона кричала ночами [...] у її дитячих очах ти виріс до жаху. [...] не знаю, що ти їй зробив, але ти став для неї жахом» [4, с. 231]. Проте Кагір наполягає на тому, щоб приєднатися до виправи Геральта, бо прагне в такий спосіб спокутувати гріхи перед Цірі. Символічне хрещення вогнем, як колективна форма спокути, поєднує Геральта і Кагіра у фінальному епізоді роману. Ритуальне очищення боєм примирює ворогів і робить їх союзниками та друзями.

Сюжетна лінія Цірі у романі «Вежа Ластівки» також пов'язана із мотивами каяття і спокути. Цірі тікає з дому через війну. Життю дівчини загрожує небезпека, за її голову призначено платню. Переховуючись, Цірі потрапляє до банди злочинців, знаних як Щури, і вирішує приєднатися до них. Серед Щурів дівчина зрікається попереднього життя та отримує нове ім'я. У «Веді ластівки» Цірі веде ретроспективну оповідь про події останніх днів свого перебування у розбійницькій банді, та жорстокі переслідування, яких зазнала опісля. Пустельник Висогота з Корво випадково знаходить неприємну дівчину і лікує поранення, завдані переслідувачами, а також стає духовним наставником і допомагає загоїти душевні рани.

Шлях каяття Цірі починається з того, щоб розповісти, хто вона насправді, і повернути своє «Я». Перше, що робить дівчина, коли приходить до тям, — відмовляється від розбійницького імені Фальки. Проте власне ім'я дівчина відкриває не одразу, оскільки пов'язує його з небезпекою. «За мною женуться. І я не звуся Фалькою. Я утікачка [...]. Бігла. Небезпечно давати мені прихисток. Небезпечно знати, як звуть мене

насправді» [2, с. 21]. Перебуваючи у вигнанні, Цірі звикла приховувати справжнє походження, щоб уникнути переслідувань і зберегти життя. «Я — смерть, — продовжила дівчина тремким голосом. — Кожен, хто зі мною стикається, помирає» [2, с. 21].

Висогота лікує Цірі розмовою. Їхнє спілкування подібне до церковних таїнств сповіді та покаяння, результатом яких є «метаноюя», зміна свідомості людини, очищення її духовного єства. Пустельник відіграє в житті Цірі роль людини, пов'язаної з релігійними практиками. Він вигнанець, якого розшукують за політичні погляди. Своє життя чоловік проводить у пошуку істини, на що також натякає його відлюдництво, і рефлексує на тему релігії. Хоч у романі Висогота постає людиною, яка не вірить у вищі сили, наприкінці життя він просить у богів заступництва за Цірі.

А. Сапковський переосмислює питання покарання за злочинність. Переслідувачі Цірі — не правосуддя, покликане покарати членів банди за розбійницький спосіб життя. Саме вони, а не молоді розбійники, є втіленням зла. Переслідувачі Цірі позбулися людських рис. Це відображено і в їхній зовнішності: наприклад, Бонгарт, найманий вбивця, який знищив усю банду Щурів, схожий на гуля, лиху міфологічну істоту, яка харчується мертвою плоттю. Тут можна згадати один з епіграфів книжки, слова самого Висогота з Корво: «Воістину, велику треба мати зарозумілість і велике засліплення, аби кров, що ллється з ешафоту, звати справедливістю» [2, с. 168].

Цірі картається, що змогла вижити, але не вберегла друзів. Дівчина почувається боягузкою, бо не може накласти на себе руки, соромиться власного існування та бажає відгородитися від світу. Результатом її душевних поневірянь і пошуків стає рішення спокутувати провину, яку вона відчуває перед друзями, і помститися їхнім убивцям. Однак вона помилково вважає помсту своєю спокутою. Протягом роману Висогота, який виступає її духовним наставником, і Цірі дискутують про питання етики та проблеми

добра і зла. Висогота застерігає Цірі від помсти, переймаючись не лише за її життя та фізичне здоров'я, а й за її психіку, яка може постраждати. В результаті Цірі відмовляється від свого плану і не доводить помсту до кінця.

Згадані персонажі приходять до каяття після символічної смерті, переходу на новий стан свідомості. Кагіра випускають із труни, Регіс виживає після того, як люди намагалися знищити його, а потім замкнули під землею, Геральт і Цірі опиняються у місцях ритуального очищення, отримавши глибокі, майже смертельні рани. У цих просторах герої (Геральт у храмі богині Мелітеле та Цірі у хатині Висогоди) приступають до сповіді та каються у власних вчинках. Хоча тут не йдеться про релігійне розуміння таїнства сповіді, та все ж мотив метаноїї означає «релігійні виміри сучасної літератури фентезі», що детально дослідив Святослав Півень [1].

Підсумовуючи, слід зазначити, що моральна проблематика окталогії А. Сапковського пов'язана не лише із висвітленням діалектики добра і зла, а й із потребою самоусвідомлення людиною власної суті, з потребою каяття і спокути на шляху очищення. Саме таким є шлях багатьох героїв романів, зокрема двох протагоністів: Геральта і Цірі. Історія відьмака значним чином переплітається зі спокутою, яку він несе за скоєні вбивства і вчинки, продиктовані природою мутанта. Водночас спокута — це пошук у собі людського для героїв саги. Проходячи шлях самоусвідомлення в пошуках прийомної доньки Цірі, Геральт позбується характерних для відьмаків рис, як-от безжальність і холоднокрівне ставлення до вбивства, повертаючи натомість своє людське єство. Навіть вампір, фантастична істота, знаходить у собі такі людські риси, як любов та співчуття. В такий спосіб А. Сапковський демонструє можливість людини змінити власну свідомість, її здатність до духовного оновлення та зростання. Любов стає єдиною можливим шляхом перетворення. При цьому автор наголошує на тому, що любов здатна змінити сутність навіть таких істот, які традиційно асоціюються зі злом.

Список літератури

1. Півень С. Релігійні виміри сучасної літератури фентезі. *Наукові записки НаУКМА. Літературознавство*. 2018. Т. 1. С. 114–120.
2. Сапковський А. Вежа Ластівки. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2017. 478 с.
3. Сапковський А. Останнє бажання. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 285 с.
4. Сапковський А. Хрещення вогнем. 2-ге вид. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2016. 382 с.

References

- Piven, S. (2018). Religiyni vimiry suchasnoi literatury fentezi. *Naukovi zapyski NaUKMA. Literaturoznavstvo, 1*, 114–120 [in Ukrainian].
- Sapkovskiy, A. (2016a). *Khreshchennia vognem*. Klub Simeinoho Dozvillia [in Ukrainian].
- Sapkovskiy, A. (2016b). *Ostannie bazhannia*. Klub Simeinoho Dozvillia [in Ukrainian].
- Sapkovskiy, A. (2017). *Vezha Lastivky*. Klub Simeinoho Dozvillia [in Ukrainian].

M. Krapivnytska

MORAL PROBLEMATICS OF FANTASY OKTALOGY BY ANDRZEJ SAPKOWSKI

The article examines the moral problematics of the Witcher Saga by Andrzej Sapkowski. It studies the function of self-realisation and moral motifs. A. Sapkowski builds the characters that face moral dilemmas. Many of the key characters go through a symbolic death and rebirth into a new life, after which they try to fix the mistakes they'd committed prior.

The path of characters from the Witcher Saga is a balance between choosing good and evil. Often the author utilises the trope where the character has to choose right or wrong within themselves, forcing them to change. Sapkowski's protagonists undergo the road of atonement for their past deeds, and it also changes their nature. The article studies the topic of "the lesser evil", which is a running theme in Sapkowski's writings. It shows that choosing "the lesser evil" is not always the right thing to do and the price the protagonist has to pay for choosing it.

The article highlights the leitmotif of the character's atonement. It shows the scope of its influence on the saga's overall plot and on the shaping of its protagonists.

The moral dilemma of A. Sapkowski's octology is based not only on the issue of good and evil but also on the self-realisation of own identity through atoning and cleansing. The protagonist, Geralt of Rivia, atones for his murders and deeds, that are tied to his nature as a mutant. The atonement comes only through finding humanity within himself.

In the Witcher Saga, even a fantasy beast such as a vampire finds humane traits within themselves, such as love and compassion. A. Sapkowski shows the human ability to change one's conscience and to grow. The author tells the reader that love can change even beasts, traditionally associated with evil.

Keywords: The Witcher Saga, A. Sapkowski, fantasy, atonement, moral problematics.

Матеріал надійшов 12 жовтня 2023 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Панфьорова М. О.

ПАРАДОКС ЛЕГІТИМАЦІЇ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ФАНФІКШНУ

Визначивши фанфікшн як особливий тип трансформативного тексту, авторка статті використовує термін «парадокс легітимації» для опису відносин авторів фанфіків із першотекстом, як це пропонує робити Джудіт Мей Фатала у своїй роботі «Фанфікшн і Автор». Парадокс полягає в тому, що незалежно від позиції самого автора фанфікшну та спрямування його твору трансформативний текст водночас підважує і утверджує ідеї оригіналу.

Роботу парадокса продемонстровано на прикладі українського фандому манги та аніме «Хеталя» у 2010–2013 рр. Хоч автори намагалися змінити наявний у каноні образ України (зробити її менш емоційною і більш жорстокою, менш пасивною і більш волелюбною), деякі її риси залишалися незмінними, зокрема її білість і родинний зв'язок із Росією. Навіть найбільш радикальні спроби переосмислення перебували в тіні імперських стереотипів, підтримуваних оригінальною мангою.

На протизвагу цьому проаналізовано ситуацію у фандомі, що сформувався у 2019–2020 рр. навколо шипінгу Симона Петлюри й Володимира Винниченка (так звані петлюрченки). На перший погляд, автори фанфіків за петлюрченками перетворюють історичних діячів на тропи, які можливо відтворювати й змінювати на свій розсуд. Однак за пильнішого погляду стає зрозуміло, що навіть найбільш субверсивні фанфіки романтизують Українську Революцію та український бунт як такий.

У статті зроблено висновок, що описані особливості парадокса легітимації зумовлено не лише індивідуальними виборами авторів, а і їхнім відчуттям власної національної ідентичності в конкретні періоди української історії. Зокрема, довоєнні твори відтворювали колоніальні наративи частіше за ті, що були написані після 2014 р.

Ключові слова: фанфікшн, фандом, парадокс легітимації, рецептивна критика, популярна культура, національна ідентичність, Симон Петлюра, Володимир Винниченко, українська історія, українська література, японська література

Вступ

Вивчення фанфікшну в контексті літературних студій в Україні — порівняно молода галузь, яка ще не має усталених практик і термінології. Основні її терміни початково походять зі сленгу, а тому не завжди є узгодженими між собою. Окрім того, фанатська культура є предметом дослідження не лише для літературознавців, а й для антропологів, культурологів, фольклористів, психологів, правознавців тощо, і кожна з цих дисциплін пропонує іншу термінологію, методологічний апарат і підхід до етики дослідження.

З огляду на це особливо важливо зважати на досвід світової академічної спільноти й уникати широких узагальнень і штучної дихотомії між «хорошими» й «поганими» фанатськими практиками (наприклад, категоризації всього слешу загалом як суто прогресивного чи реакційного явища). Допоміжним у цьому може стати термін «парадокс легітимації», який вдало описує амбівалентні відносини між каноном і фанфікшном.

У цій статті ми продемонструємо роботу парадокса на прикладі фанфікшну з двох різних українських фанатських спільнот.

Фанфікшн у теоретичному ключі

Фанфікшном називаємо трансформативні літературні твори, написані фанатами на основі інших культурних текстів. «Культурні тексти» у цьому визначенні розуміємо максимально широко: основою для фанфікшну може бути як книжка або фільм, так і життя реальної публічної особи чи інший фанфікшн. Як і у випадку будь-якого трансформативного твору, фанфікшн постійно перебуває у контексті свого гіпотексту, який називаємо «каноном»¹ за усталеною фандомною традицією.

¹ Найчастіше канон становить група авторизованих текстів. Канонічність того чи того тексту може визначати як і автор, так і фандом [3, р. 103], однак усі складнощі цього питання не є фокусом цієї статті.

Оскільки саме відносини зі своїм каноном, а опосередковано й з автором/авторами цього канону, є тим, що визначає фанфікшн, із часу постання фанатських студій як дисципліни точаться дискусії щодо їхньої конструктивності або деструктивності. Генрі Дженкінс, автор однієї з основоположних праць у галузі — *Textual Poachers* — у 1992 р. запропонував винятково оптимістичне бачення фандому як явища. Фанатська творчість, фанфікшн зокрема, поставала в нього опозицією корпоративному споживацтву, доказом тому, що глядачі можуть опиратися впливу масової культури [6, pp. 18–19]. З часом, однак, ця позиція зазнавала критики, адже взаємини між медіа та фанатами є амбівалентними, сам Г. Дженкінс це визнавав, і нам необхідні кращі терміни для їхнього опису.

У зв'язку з цим ми використовуємо термін, який запропонувала Джудіт Мей Фатала у праці *Fanfiction and The Author*, — парадокс легітимації. Як і було зазначено, фанфікшн завжди існує в контексті, зумовленому каноном, а тому водночас і підважує авторитет канону (демонструючи, що його світ і персонажі можуть існувати поза його межами), і стверджує його (визначаючи його першість над собою) [4, p. 201]. Те саме стосується і всіх основних ідей першотексту: повертаючись до метафори «текстового браконьєрства» Г. Дженкінса, щось автори фанфіків залишають на місці, а щось — забирають собі.

Доречним у цьому контексті видається підхід рецептивної критики. Будь-який художній твір є схематичною формацією, тож його інтерпретація потребує заповнення білих плям, однак також передбачає забування/відкидання певних його елементів [5, pp. 50–55]. На думку дослідниці Крістіни Буссе, фанфікшн дає змогу унаочнити основні принципи рецептивної естетики: замість конструювання імпліцитного читача або теоретизування про можливі інтерпретації того чи того тексту, ми можемо звернутися до багатьох прочитань, що пропонують нам автори фанфікшну [3, pp. 108–109].

Отже, для цілей цієї статті ми свідомо вибрали два дуже політизовані фандоми — український сегмент фандому «Хеталії» у 2011–2014 рр. і фандом петлюрченків у 2019–2020 рр. Це дасть змогу чітко продемонструвати, по-перше, як члени однієї інтерпретаційної спільноти, об'єднані спільною національною ідентичністю, застосовують схожі інтерпретаційні стратегії до певного канону, і, по-друге, як із цими стратегіями взаємодіє парадокс легітимації.

Випадок українського фандому «Хеталії»

«Хеталія: Країни Осі» (*ヘタリア Axis Powers*) — це комедійна онлайн-манга авторства Хідекадзу Хімаруї та її подальша аніме-адаптація від Studio Deen, у яких ідеться про персоніфікації різних країн. Хоч японський випуск почався раніше, а виробництво нових епізодів тривало до 2021 р., найактивніша фаза українського фандому «Хеталії» припадала приблизно на 2011–2014 рр., переважно в російськомовних і англомовних просторах, як описано в нашому магістерському дослідженні [1].

Україна є однією з другорядних персонажів «Хеталії». Її образ, натхненний поширеним аніме-архетипом «старшої сестри», був контroversійним серед українських фанатів. Хоча фанати нерідко ставлять під питання авторитет авторів канону [3, pp. 99–100], ставлення до Хімаруї було почасти антагоністичним. Наприклад, фанкомікс «Історія одного вечора, або Безсонна ніч» AtreJane, опублікований на девіантарті українською та англійською мовами, починається з того, що Україна і Польща переглядають аніме-адаптацію «Хеталії» та залишаються шокованими тим, як їх зобразили [8]. Авторитет канону (аніме-адаптації «Хеталії») прямо ставиться під сумнів: реальність, яку він показує, не збігається з дійсністю (тобто з реальністю фанкоміксу). Образ України в «Історії одного вечора...» кардинально відрізняється від канонічного: вона врівноважена, а не чутлива; рішуча, а не сповнена сумнівів; навіть маскулінна, а не фемінна. Цей контраст постає ще виразнішим у попередній роботі AtreJane — *The Fragments of my History*, у якому особливо підкреслено більш агресивну сторону України, її безжальність і вправність у битві [9].

Такий підхід до перебудування України як персонажки не був одиничним випадком. Як зазначено в авторській примітці до наразі видаленого фанфіку «Поговоримо про сестер Росії»² Silent Whisper: «Давно мене ця тема мучила, змушувала братися за ручку, але німий докір “який же ж ООС³!” відчувався завжди. Але, чорт забирай, не бачу я наших слов'янок такими! Можливо, комусь подобається варіант автора манги, але я радше покажу свою думку»⁴ [11]. Якщо риси характеру не змінювалися цілком, то

² Оригінал російською: «Поговорим о сёстрах России».

³ Скорочення англійського вислову Out of Character.

⁴ Оригінал російською: «Давно меня эта тема терзала, заставляла братья за ручку, но немой упрёк “какой же ООС!” чувствовался всегда. Но, чёрт возьми, не вижу я наших славянок такими! Может, кому-то нравится вариант автора манги, но я предпочла показать своё мнение».

принаймні реконтекстуалізувалися: згадана «сльозливість» канонічної України ставала відповіддю на тяжку травму або засобом продуманої маніпуляції.

Попри ці спроби дискутувати з автором, певні риси в образі України лишалися незмінними. Ідеться про її гендерну експресію (жіноча версія персонажа завжди приймалася як основна, хоч і в каноні, і в окремих фанфіках допускалися відхилення), елементи дизайну (зокрема, її світла шкіра, біляве волосся та сині очі) та її братерство з Росією. Останнє могло переосмислюватися в той чи той спосіб, особливо після російської окупації Криму у 2014 р., однак ніколи не заперечувалося остаточно. Врешті, «Хеталія», що загалом ставить точку зору колонізатора за основну, виявляється не найбільш продуктивним медіа для антиколоніальної розмови [1, с. 19–20]. Наприклад, згаданий фанфік *Silent Whisper* хоч і представляє Україну як більш сильну, розумну й незалежну, використовує Росію як надійного наратора, який близько знає Україну й може розповісти правду про неї. У цьому й виявляється робота парадокса легітимації.

Феномен петлюрченків

Описана вище динаміка у фандомі, однак, не є єдиною можливою.

Петлюрченки — це інтермедійне культурне явище, яке полягає в паруванні (шипінгу) Симона Петлюри і Володимира Винниченка у романтичні стосунки. Пік популярності пари припадає на 2019–2020 рр., однак поновлену увагу до них можна спостерігати також після повномасштабного російського вторгнення в лютому 2022 р.

Варто одразу зазначити, що, на відміну від «Хеталії», канон петлюрченків не має одного конкретного усталеного тексту. Це один із так званих історичних RPF-фандомів, у яких канон слугує життю реальних історичних осіб, представлене в академічних джерелах, масовій культурі й шкільній програмі. Іншими словами, канон для фандому Української Революції є колективна пам'ять про Українську Революцію, якщо ми скористаємося визначенням Б. Шацької про колективну пам'ять як будь-яке неакадемічне історичне знання [2, с. 19]. Хоч ми й згадували, що академічні джерела й пам'ятки можуть слугувати джерелами канону, варто розуміти, що вони прочитуються не під академічною лінзою, а під впливом естетики афекту [7], тож ми вважаємо застосування цього терміна цілком доречним. Тим паче спостереження пока-

зують, що джерелом канону петлюрченків найчастіше ставали матеріали шкільної програми.

Слеш (шипінг двох чоловіків, зазвичай представлених у каноні гетеросексуальними) традиційно інтерпретують в академічних колах як виступ проти гетеронормативності, трансгресію гендерної ієрархії й загалом спосіб деконструювати канон [6, р. 194]. На перший погляд, справді йдеться про суцільне квірування історії й підваження шкільних історичних наративів. Відбувається така собі постмодерна гра: автори беруть Петлюру й Винниченка як певні архетипи, які вони можуть використовувати на власний розсуд і вписувати в різні контексти. Але якщо ми поглянемо уважніше, то зрозуміємо, що не відбувається повного заперечення цінностей, запропонованих канонем, цілком навпаки.

Намагаючись вибудувати правдоподібний історичний простір, автори згадують у своїх творах конкретні дати або ж інкорпоруєть цитати з української класики, особливо зі шкільного літературного канону. Наприклад, у фандомі можна знайти два фанфіки під назвою «Вічний революціонер».

«Вічний революціонер» *ur_crush* написаний із точки зору Винниченка, який оплакує Петлюру, дізнавшись про його вбивство в 1926 р. Його скорботу протиставлено образу самого Петлюри, який утілює світло, яскравий і незгасний вогонь Української Революції. Урешті, цілком осмисливши смерть свого друга й коханого, Винниченко вирішує жити не лише заради нього, а й задля революції: «симон спитав його, а чи любить він? володимир відповів, що готовий за нього померти. симон відповів, що померти може кожен з них кожної секунди їх боротьби. і від рук один одного також. “а чи зміг ти продовжувати жити заради мене, володимире?” тепер винниченко знав відповідь. революцію ще не було закінчено» [12].

«Вічний революціонер» *MiaKurt* належить до ширшого циклу «зів'яле листя», але тематично схожий з твором *ur_crush*. Оповідь також ведеться з погляду Винниченка, і Петлюра знову асоціюється з ідеями свободи, боротьби й революції: «Це дух, що притаманний великим людям. Дух боротьби, перемоги, битв. Але не з бажання помсти, а з потреби у свободі» [10]. В обох фанфіках російський імперіалізм виступає основною антагоністичною силою. Також повторюється мотив ревності Винниченка до ідеалістичних захоплень Петлюри, але, оскільки цикл містить також замальовку з іншого погляду, ми отримуємо набагато повніші й ближчі читачам психологічні портрети обох персонажів.

Водночас не всі фанфіки прагнуть історичності. Жанр «ав»⁵ дає змогу переміщувати персонажів у інші сетинги, зокрема у сучасність. Наприклад, «Мальви» wtf captain переосмислюють склад Центральної Ради як групу сучасних студентів: «компанія зібралась відповідна: серьога ефремов, в кімнаті якого вони засіли, його сусід, якого винниченко віддалено знав як другокурсника з економічного, порш з дорошенком, ще зо п'ятеро людей, чийх імен він в теперішній кондиції не пам'ятав, але був впевнений, що вони нормальні хлопці» [13]. Хоч історичне тло цілком змінене, Винниченко, а особливо Петлюра, лишуються вірними своїм архетипам. За сюжетом, Винниченко захоплюється Петлюровим виконанням пісні «Мальви» гурту «Жадан і собаки». Ця пісня, як виявляється, вдається тому особливо переконливою, бо Петлюра й сам, як і ліричний герой, провів декілька днів в ізоляторі. Якщо враховувати контекст 2020 р., коли цей фанфік було написано, а саме демонстрації за відставку Арсена Авакова та глобальні протести проти поліційного свавілля, стає зрозуміло, що ця деталь теж працює на вибудування образу Петлюри як втілення українського бунту, Української Революції.

Тож ми бачимо, що хоча парадокс легітимації досі працює, деконструкція сексуальності двох провідних політичних діячів УНР не обов'язково мусить суперечити основним мітологічним функціям, які їхні образи виконують у колективній пам'яті.

⁵ Від англ. AU, Alternative Universe — альтернативний всесвіт. Жанр фанфікшну, що переносить персонажів у відмінний від канонічного сетинг.

Висновки

Фанфіки часто описують у термінах постмодерної гри, але такий підхід випускає з уваги принципову щирість, притаманну фанфікшну. Фанати пишуть про те, що їх глибоко хвилює, а тому їхні прочитання завжди афективні. Натомість парадокс легітимації лишається корисним інструментом для опису відносин між фанфікшном і каноном навіть у випадках, коли єдиної постаті автора немає.

Не варто, однак, вважати одне фандомне явище конче прогресивнішим за інше. Парадокс легітимації означає, що: 1) беручись за фанатську творчість за певним каноном, ми маємо прийняти правила цього канону, навіть якщо збираємося з ним дискутувати; 2) ми не беремося за фанатську творчість, не маючи наміру хоч щось змінити, навіть якщо цілком згодні з каноном.

У описаних випадках, з огляду на політизованість обох спільнот, нам важливо звертати особливу увагу на те, що лишається, а що — відкидається. Зокрема, якщо у 2010–2014 рр. ідея брата-Росії ще залишалася прийнятною, то у 2020-х Росія — це передусім антагоністична сила. Отже, описані особливості парадокса легітимації зумовлені не лише індивідуальними виборами авторів, а і їхнім відчуттям власної національної ідентичності в конкретні періоди української історії. Теми свободи й супротиву, що завжди були так чи так важливі для українських авторів, набувають особливого значення в часи війни.

Список літератури

1. Панфьорова Марія. Репрезентація української ідентичності у фанфіках за «Хеталією» (2010–2014 рр.) : магист. робота : 035.01. Київ, 2021. 83 с.
2. Шацька Барбара. Минуле — пам'ять — міт. Чернівці : Книги – XXI, 2011. 248 с.
3. Busse Kristina. May the Force Be With You: Fan Negotiations of Authority. *Framing Fan Fiction: Literary and Social Practices in Fan Fiction Communities*. Iowa City : University of Iowa Press, 2017. Pp. 99–120.
4. Fathallah Judith May. Fanfiction and the Author: How Fanfic Changes Popular Cultural Texts. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2017. 233 p.
5. Ingarden Roman. The cognition of the literary work of art / translated by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olson. Evanston : Northwestern University Press, 1973. xxx, 436 p. (Northwestern University studies in phenomenology & existential philosophy).
6. Jenkins Henry. Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture. New York ; London : Routledge ; Taylor & Francis e-Library, 2005. 346 p.
7. Wilson Anna. The role of affect in fan fiction. *Transformative Works and Cultures*. 2016. № 21. <https://doi.org/10.3983/twc.2016.0684>.
8. AtreJane. Sleepless Night Or Crazy Evening. *DeviantArt*. URL: <https://www.deviantart.com/atrejane/gallery/52103143/sleepless-night-or-crazy-evening> (last accessed: 23.11.2023).
9. AtreJane. The fragments of my history. *DeviantArt*. URL: <https://www.deviantart.com/atrejane/gallery/41100788/ukraine-history-stopped> (last accessed: 23.11.2023).
10. MiaKurt. зів'яле листя. *Archive of Our Own*. URL: https://archiveofourown.org/works/27917593?view_full_work=true (дата звернення: 23.11.2023).
11. Silent Whisper. Поговорим о сёстрах России. *Книга фанфиков*. URL: <https://ficbook.net/readfic/46586> (дата об'єкції: 07.06.2021).
12. ur crush. вічний революціонер. *Archive of Our Own*. URL: <https://archiveofourown.org/works/27644885> (дата звернення: 23.11.2023).
13. @wtf_captain. вашій увазі пропоную невеличку замальовку... *Twitter*. URL: https://twitter.com/wtf_captain/status/1239530507060289536?s=20&t=x7lO3hY6Ty2WvRe4MCU4AQ (дата звернення: 23.11.2023).

References

- Busse, K. (2017). May the Force Be With You: Fan Negotiations of Authority. In *Framing fan fiction: Literary and social practices in fan fiction communities* (pp. 99–120). University of Iowa Press.
- Fathallah, J. M. (2017). *Fanfiction and the author: How fanfic changes popular cultural texts*. Amsterdam University Press.
- Ingarden, R. (1973). *The cognition of the literary work of art* (R. A. Crowley & K. R. Olson, Trans.). Northwestern University Press.
- Jenkins, H. (2005). *Textual poachers: Television fans and participatory culture*. Routledge.
- Panforova, M. (2021). *Reprezentatsiia ukrainskoi identychnosti u fanfikakh za "Khetaliieiu" (2010–2014 rr.)* [Master's thesis, National University of "Kyiv-Mohyla Academy"]. eKMAIR [in Ukrainian].
- Shatska, B. (2011). *Mynule — pamiat — mit*. Knyhy – XXI [in Ukrainian].
- Wilson, A. (2016). Role of affect in fan fiction. *Transformative Works and Cultures*, 21. <https://doi.org/10.3983/twc.2016.0684>.

Illustrative material

- AtreJane. (2014). *Sleepless Night Or Crazy Evening* [sub-gallery]. DeviantArt. <https://www.deviantart.com/atrejane/gallery/52103143/sleepless-night-or-crazy-evening> [in Ukrainian and English].
- AtreJane. (2011). *The fragments of my history* [sub-gallery]. DeviantArt. <https://www.deviantart.com/atrejane/gallery/41100788/ukraine-history-stopped> [in Ukrainian and English].
- MiaKurt. (2020). *ziviale lystia*. Archive of Our Own. https://archiveofourown.org/works/27917593?view_full_work=true [in Ukrainian].
- Silent Whisper. (-). *Pogovorim o sestrakh Rosii*. Kniga fanfikov. <https://ficbook.net/readfic/46586> [in Russian, deleted as of 21.11.2023].
- ur_crush. (2020). *vichnyi revoliutsioner*. Archive of Our Own. <https://archiveofourown.org/works/27644885> [in Ukrainian].
- 404: double trouble [@wtf_captain]. (2020, March 16). *vashii uvazi proponiui nevelychku zamalovku* [Thread]. Twitter. https://twitter.com/wtf_captain/status/1239530507060289536?s=20&t=x7lO3hY6Ty2WvRe4MCU4AQ [in Ukrainian].

M. Panforova

LEGITIMATION PARADOX IN A CONTEXT OF UKRAINIAN FANFICTION

Defining fanfiction as a type of transformative text, the article uses the term "legitimation paradox," coined by Judith May Fathallah in "Fanfiction and the Author," to describe the ambivalent relationship between fanfiction writers and their chosen canon. As paradox implies, regardless of its author's intention, a fanfic simultaneously defies and supports the ideas of the original work.

Examples of such paradox are found in the Ukrainian segment of "Hetalia: Axis Powers" fandom in 2010–2013. Despite fanfiction writers' efforts of changing the canonical depiction of Ukraine (by making her less emotional and more ruthless, less submissive and more freedom-loving), some of her core traits remain the same, particularly her whiteness and her sibling relationship with Russia. Even the most radical reimaginings remained in the shadow of imperialistic stereotypes found in the original manga series.

In contrast, the situation in Ukrainian historical RTF fandom, formed in 2019–2020 around shipping Symon Petliura and Volodymyr Vynnychenko (so-called petliurhenky), appears different. At a first glance, petliurhenky fanfiction writers turn those historical figures into collections of tropes, archetypes that can be changed on a whim. However, it becomes apparent, on closer inspection, that even the most subversive fanfics romanticize Ukrainian Revolution.

The article concludes that described functions of legitimation paradox are determined not only by the individual authors' choices, but also by the expression of their national identity at different points of Ukrainian history. For example, pre-war works of fanfiction repeated colonial narratives more often than those written after 2014.

Keywords: fanfiction, fandom, legitimation paradox, reader-response criticism, popular culture, national identity, Symon Petliura, Volodymyr Vynnychenko, Ukrainian history, Ukrainian literature, Japanese literature.

Матеріал надійшов 2 листопада 2023 р.



Польщак А. Л.

РОЗУМІННЯ ГУМАНІЗМУ Ф. МОРІАКОМ І П. КЛОДЕЛЕМ У КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО «КАТОЛИЦЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ»

Статтю присвячено дослідженню питань розуміння гуманізму Ф. Моріаком і П. Клоделем у контексті літератури французького «католицького відродження», для якої є характерними певні спільні риси, зокрема оцінка ролі й місця людини в суспільстві та світі. Особливу увагу надано протиборству двох варіантів гуманізму в ХХ столітті — атеїстичного і християнського. Творчість Ф. Моріака у своїй глибинній сутності є вираженням християнського гуманізму, на якому в ХХ столітті позначились роздуми Ж. Марітена стосовно людини в цілісності її природного та надприродного буття. Ф. Моріак, як і П. Клодель, пов'язує справжній гуманізм і християнство, стверджуючи, що Христос є найвеличнішим творцем людських особистостей.

Ключові слова: Ф. Моріак, П. Клодель, гуманізм, християнський, цілісність.

Франсуа Моріак — нобелівський лауреат і один із найяскравіших представників французького «католицького відродження». Його творчість, позначена безперечною своєрідністю, найповніше вписується в контекст цього літературного напрямку, до якого також належить Поль Клодель. Доробок Ф. Моріака і П. Клоделя, як і твори найбільш яскравих письменників французького «католицького відродження» їхньої доби — Шарля Пегі, Жоржа Бернаноса, Жюльєна Гріна, є цікавим не лише з огляду на їхнє звернення до спадку християнства, а й із огляду на достатню жанрову різноманітність і світоглядні нюанси їхніх праць. Вони порушують вічні й водночас актуальні питання пошуку людиною свого місця в світі, до одного з яких також належить розуміння гуманізму.

Віднайдення свого коріння у християнській традиції має своїм наслідком у творчості Ф. Моріака та П. Клоделя небайдужість до суспільно-політичних, культурних і світоглядних питань, зокрема до питання трактування гуманізму сучасною культурою та суспільством. Правильне розуміння гуманізму залишається нагальним питанням і для наших часів.

Наша увага до цієї теми пов'язана із зауваженням дослідника творчості Ф. Моріака Бернара Кокюля в його книжці «Моріак: “Блокноти”», де він наголошує наявність широкого поля досліджень моріаківської публіцистики. Зокрема, Б. Кокюля приділяє велику увагу аналізу співвідношення між актуальністю та історією у стат-

тях Ф. Моріака. Дослідник зауважує унікальність творчого методу Ф. Моріака та особливий спосіб сприйняття актуальної дійсності, що дає можливість письменнику вловити подію конкретного моменту і перенести її у вічність. У своїх «Блокнотах» Ф. Моріак звертається ніби побіжно до того, що є справедливим, однак по суті це стосується сенсу діяльності християнина та письменника, якою її уявляє собі Ф. Моріак, — жага справедливості, право на яку передбачає гуманізм у контексті свого піклування про благо людини. Підхід П. Клоделя, загалом у своїх базових принципах характерний для митців французького «католицького відродження», дає нам змогу побачити цю проблему в інших ракурсах, хоча принципово він збігається з підходом Ф. Моріака, підсилюючи та обґрунтовуючи його в певних аспектах.

Аналізуючи дослідження і публікації з цієї теми, зазначимо, що до питання гуманізму Ф. Моріака звертався Натан Брейхер; частково питання гуманізму П. Клоделя в контексті інших питань розглядали Борис Шлецер і Софія Когут. Проте вперше гуманізм Ф. Моріака і П. Клоделя розглянуто в порівнянні та у зв'язку з концепцією інтегрального гуманізму Жака Марітена, в чому і полягає новаторство цього доробку. Мета цієї роботи — дослідити розуміння гуманізму в корпусі творів (переважно публіцистичних і релігійно-філософських) Ф. Моріака та П. Клоделя. Щоб досягти мети, необхідно розв'язати такі завдання: проаналізувати окремі

авторські матеріали; дослідити особливості розуміння гуманізму Ф. Моріаком і П. Клоделем, взяти до уваги історичні умови, у яких складалися ідеї мислителів-письменників стосовно цих питань та філософські ідеї, зокрема Ж. Марітена, у контексті яких — співзвучно чи контрастно — формувалася власна думка письменників. Дослідження дає змогу побачити динаміку розуміння гуманізму в літературі французького «католицького відродження», зокрема в особі Ф. Моріака та П. Клоделя в контексті тогочасної філософії, наприклад творів Ж. Марітена.

Для Ф. Моріака та П. Клоделя питання розуміння гуманізму є важливим із огляду на контекст руйнування основ особистості на історичному тлі двох світових воєн, філософсько-світоглядному тлі поширення раціоналізму. Творчість Ф. Моріака безперечно вирізняється гуманізмом, який є співзвучним із сучасними йому політичними, суспільними та культурними подіями і який водночас є віддзеркаленням його особистості, досвіду, переживань і рефлексій. Гуманізм письменника відображає загальну тенденцію напряму розвитку гуманізму, під яким зазвичай розуміють світоглядну позицію, яка стверджує достоїнство людської особистості.

З іншого боку, гуманізм у вужчому розумінні цього терміна був переважно феноменом світської думки. Водночас, уявлення, яке виникло в XIX ст. (і яке знайшло своє вираження в працях Якоба Буркхарта), що гуманізм був за своїм духом антихристиянським і антисередньовічним, зараз значною мірою подолано. Однак у XIX–XX ст. з'явився гуманізм атеїстичний як низка філософських напрямів, які були об'єднані тезою, що людина повинна бути найвищою метою та цінністю для людини (ішлося про атеїзм і імманентизм). При цьому релігія, що існує історично, визнавалася силою, яка дегуманізує.

Світогляд Ф. Моріака і письменників французького «католицького відродження» слід віднести до гуманізму християнського. На противагу гуманізму атеїстичному, християнський гуманізм — це позиція, яка стверджує, що істинна людяність — розум, любов, воля, творчість — досягає повноти в Христі. У XX ст. необхідність захисту гідності, прав і свобод людини стає все глибше і ширше усвідомлюваною. Церква також дала свою відповідь на цю проблему. Поль Теяр де Шарден, Ж. Марітен, Анрі де Любак та інші мислителі розробили різні аспекти концепції, відповідно до якої гуманізм саме в християнстві знаходить найбільш міцну основу і досконале вираження. Водночас, християнський гуманізм стверджує, що християнство готове вмістити

в собі всі позитивні аспекти будь-якого гуманізму, зокрема ті, що були історично розвинені поза межами християнства.

Один із підходів до ідеї християнського гуманізму в XX ст., який для нас може бути особливо цікавим з огляду на час, місце життя та потенційні можливості впливу з різних причин його творця, є ідея інтегрального гуманізму Ж. Марітена, сучасника Ф. Моріака і письменників французького «католицького відродження». Інтегральний гуманізм Ж. Марітена, який передбачає прагнення до свободи, розглядає людину в цілісності її природного та надприродного буття, не ставить задалегідь ніякої межі проникнення божественного в людину. Тому, зазначає філософ, його можна також назвати «гуманізмом Утілення».

Висуваючи питання гуманізму і того, що розуміємо під цим словом, Ж. Марітен пов'язує людину передусім із героїчним життям. Він зауважує антиномію в житті людини: немає нічого настільки бажаного для людини, як життя героїчне, оскільки людина покликана до більшого, ніж звичайне людське життя. Історію Ж. Марітен бачить у контексті її гуманістичного змісту — у балансі полюсів її провіденціально-есхатологічного потрактування та ствердження її внутрішнього гуманістичного смислового змісту. Так він зауважує можливість єднання гуманістичних і християнських начал в історії.

Ф. Моріак, зважаючи на події його життя і твори, багато в чому поділяє позицію Ж. Марітена. У реальному житті гуманізм Ф. Моріака знайшов вияв у захисті прав і свобод жителів французьких колоній, Марокко та Алжиру, від французьких колоністів і колабораціоністів після закінчення війни, коли на них почалися серйозні нападки, що іноді завершувалися вирокami смертної кари. Природно, що цей гуманізм мав свою основу в переконаннях письменника. Він пов'язує справжній гуманізм і християнство, водночас аналізуючи і характеризуючи сучасних йому гуманістів-агностиків, намагаючись проникнути в їхню психологію, вступаючи з ними в дискусію.

Ф. Моріак зауважує, що серед філософів XVIII ст. та їхніх спадкоємців у XX ст. панувала думка, що по суті християнство закінчилося, як і теологічний етап людства. На думку гуманіста, жахливим недоліком християнства є бажання закувати в кайдани багатоманітну та хвилясту людську природу під приводом вивищення людини до рівня наслідування Христа, що його принижує та сковує. Гуманіст вважає, що християнами стають лише тому, що жертвують те,

що є найбільш істинно людським. На його думку, уніфікована модель того унікального Христа, за якою, як вважають, християни хочуть змодельовати кожну людину, є моделлю мертвою і нав'язаною ззовні. Однак насправді, зауважує Ф. Моріак, річ не стільки в імітації, наслідуванні чи копіюванні Христа, скільки в єднанні з Ним [6].

Ф. Моріак підкреслює, що саме єднання з Христом є відповіддю на питання гуманіста. Христос, який живе в людині, повністю її захоплює. Письменник переконує, що Христос є найвеличнішим творцем особистостей; Він притягує, гармонізує людські пристрасті, почуття, інстинкти, думки. А з цієї розмаїтості Він перемодельовує душу.

П. Клодель особливо яскраво виявляє гуманізм у своїх драмах, стверджуючи високе людське достоїнство, здатність людини до зрілої, високої та справжньої любові та свободи. Наприклад, драматичний конфлікт «Атласного черевичка» (*Le Soulier de satin*) П. Клодель задумував як боротьбу двох деперсоніфікованих сил, найбільш примітивних із тих, які будь-коли роздирали людське серце. З одного боку — палке бажання особистого щастя, у якому навіть найбільш вимоглива філософія бачить не лише головну причину, а й законний напрям будь-якої несвідомої чи свідомої енергії людської істоти. З іншого — категоричний припис ззовні, із яким це бажання має бути погодженим. Коли ці дві потужні сили зіштовхуються, це потребує вирішення, пошуків виходу, і виникає драма. Водночас особливість творчого заповіту П. Клоделя в «Атласному черевичку» полягає в тому, що цей твір — «драма-відповідь», а не «драма-проблема». Пройшовши через усі випробування світу, його герой знаходить найвищу мудрість у примиренні з долею.

Ідеалом П. Клоделя, який відкидає «бідну» доктрину Ф. Ніцше, в царині гуманізму є людина «точна», «старанна» і водночас «праведна» (*l'homme juste*), яка, подібно до досконалого музики, завжди має в собі свідомість того багатоголосного концерту, у якому вона постійно повинна серед постійних несподіванок творити й виконувати свою партію. У контексті свого гуманістичного бачення письменник підкреслює, що немає істоти настільки незначної, яка б не була необхідною людському загалу. П. Клодель зауважує, що важливим є не те, що людина хоче, а те, що від неї хочуть, — її «покликаність». Письменник стверджує, що в природі немає нічого, що існувало б без наміру чи смислу, звернених до людини, а кожна річ існує для аналізу розуму.

Гуманізм П. Клоделя виявляється і в його есеї про сучасний йому стан людства. У творі «Час у пеклі» П. Клодель викриває дегуманізацію в радянській Росії унаслідок «тиранії ідеї». Він зазначає, що коли будівництво нового граду стає категоричним імперативом, людський матеріал, призначений для його створення, ніби сам по собі поділяється на дві категорії: штаб і війська, на тих, хто командує, і підлеглих. Завдання зводиться до того, щоб із підлеглих витягти якнайбільше корисної діяльності. Наприклад, серед тих підлеглих, які є рабами, яких віднесли до небезпечної частини населення, П. Клоделя вражає втрата людських рис. Насильно відірвавши від родини, їх відправляють цілими ешелонами до Сибіру або на північ у поїздах-душогубках, які забиті стосами тіл, де «деякі страдники доходили до такого відчаю, що розбивали голови своїх дітей об телеграфні стовпи» [1, с. 18].

П. Клодель пов'язує гуманізм із християнством, розмірковуючи про користь, яку Релігія дає поезії, зокрема в драмі. У світі, де обриси зла і добра розпливаються, де немає ні інтелектуального, ані морального закону, де все дозволено, де за зло не карають, а за добро не винагороджують, — немає боротьби. Боротьби немає з тої причини, що немає, за що боротися. Але разом із християнським одкровенням, поняттями Раю та Пекла людські вчинки і сама людська доля набувають великої цінності.

Отже, гуманізм у ХХ ст. виявляється в двох своїх варіантах — атеїстичному і християнському, хоча від початку сам гуманізм за своїм духом не був антихристиянським. У ХХ ст. певне коло мислителів, до якого також належать представники неотомізму, і зокрема Ж. Марітен, прагнуть примирити гуманізм і християнство. Марітенівський інтегральний гуманізм розглядає людину в цілісності її природного та надприродного буття і не ставить задалегідь жодної межі проникнення надприродного, божественного в людину. Ж. Марітен наголошує на тому, що людина покликана до більшого, ніж просто людське життя. Історію Ж. Марітен бачить у балансі полюсів її провіденціально-есхатологічного потрактування та ствердження її внутрішнього гуманістичного змісту. Творчість Ф. Моріака у своїй сутності є вираженням християнського гуманізму, на розумінні якого людини позначились роздуми неотомістів і зокрема Ж. Марітена. Спадок Ф. Моріака позначений гуманізмом, співзвучним із сучасними йому суспільними, політичними та культурними перетвореннями, який водночас знаходить точки дотику в ставленні до людини його колег та часто однодумців

стосовно багатьох питань творчості та життя в колі письменників французького «католицького відродження». Ф. Моріак, як і П. Клодель, пов'язує справжній гуманізм і християнство.

У цьому Ф. Моріаку певним чином суголосна думка П. Клоделя, герої якого ростуть у своєму розумінні людяності через відкриття в

собі здатності до свідомої самопожертви. П. Клодель особливо яскраво виявляє гуманізм у своїх драмах через ствердження людського достоїнства та здатності людини до зрілої любові та свободи. Ідеалом П. Клоделя є людина «точна», «старанна» і водночас «праведна» (*l'homme juste*).

Список літератури

1. Клодель П. Время в аду. *Посев*. 2006. № 6. С. 17–21.
2. Клодель П. Между «видеть» и «созидать». *Новая Юность*. 2003. Журнальный зал в РЖ, «Русский журнал». URL: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2003/2/klod-pr.html (дата звернення: 15.02.2022).
3. Моріак Ф. Блокноты (Главы из «Блокнотов»). *Вестник Нунжегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова*. 2010. Вып. 9. URL: [Vestnik 9_2010.pdf](http://vestnik9_2010.pdf) (дата звернення: 15.02.2022).
4. Моріак Ф. Предисловие к книге «Освобожденный Париж». *Не покоряйся ночи*. Москва: Прогресс, 1986. С. 266–271.
5. Моріак Ф. У що я вірю. Серія «Дух і літера» / пер з фр. А. Ситника. Київ: Дух і Літера, 1993. 130 с.
6. Mauriac F. Words of Faith. Internet archive. URL: <https://ia902702.us.archive.org/33/items/wordsofffaith012059mbp/wordsofffaith012059mbp.pdf> (дата звернення: 15.02.2022).

References

- Claudel P. (2003). Miezhdou “viedet” i “soziedat”. *Novaja Youngost*. http://magazines.russ.ru/nov_yun/2003/2/klod-pr.html [in Russian].
- Claudel, P. (2006). Vriemia v adou. *Posiev*, 6, 17–21 [in Russian].
- Mauriac, F. (1986). Predisloviye k knigie “Osvobozhdienniy Parizh”. In *Nie pokoriatsia nochy* (pp. 266–271). Progress [in Russian].
- Mauriac, F. (1993). *Ou shcho ya viryu*. Duh i Litera [in Ukrainian].
- Mauriac, F. (2010). Bloknoty (Glavy iz “Bloknotov”). *Viestnik Nizhegorodskogo gosudarstviennogo lingvisticheskogo universiteta im. N. A. Dobroliubova*, 9. [Vestnik 9_2010.pdf](http://vestnik9_2010.pdf) [in Russian].
- Mauriac, F. Words of Faith. Internet archive. <https://ia902702.us.archive.org/33/items/wordsofffaith012059mbp/wordsofffaith012059mbp.pdf>.

A. Polshchak

F. MAURIAK'S AND P. CLAUDEL'S NOTION OF HUMANISM IN THE CONTEXT OF FRENCH CATHOLIC REVIVAL LITERATURE

The article tells about F. Mauriac's and P. Claudel's notion of humanism in the frames of French Catholic Revival literature, which has its definite mutual features, in particular, the estimate of a human being's role and place in the society and in the world. The work notices the confrontation of approaches in the XXth century humanism – the atheistic and Christian ones. Works of F. Mauriac (Nobel Prize winner) are in their deepest nature the expression of Christian humanism, which in the XXth century are marked with J. Maritain's thoughts about the integrity of individual's natural and supernatural existence. The Nobel Prize winner also links up the true humanism and Christianity. At the same time he analyzes the approach of modern agnostic humanists. They consider that Christianity has an awful defect in its wish to limit the diverse human nature under the pretext to raise an individual to the level of imitation of Christ. An agnostic humanist regards, that Christians sacrifice the part of their nature which is the most truly human. He thinks that the unified model of the unique Christ, according to which, as he reckons, Christians want to shape every human being, is pressed from outside. But Mauriac notices that in fact the matter is rather in unity with Christ than in imitation or copying Him. Christ harmonizes the human passions, feelings, instincts, thoughts, and from this variety He remodels the soul, as He is the greatest creator of the human individuals.

*Paul Claudel expresses his humanism in his dramas stating the human dignity and aptitude for mature love and freedom. The writer's ideal is a strict, careful and at the same time “righteous” (*l'homme juste*) individual. In the context of his humanistic view P. Claudel stresses that there is not such an unimportant being that is not necessary for society. In his considerations about the advantage, which Religion gives to poetry and drama, the writer links up the humanism and Christianity like F. Mauriac, whose works in their essence is the expression of Christian humanism, does it.*

Keywords: F. Mauriac, P. Claudel, humanism, Christian, integrity.



Шалагінов Б. Б.

«ФАУСТ» Й. В. ГЕТЕ В ТЕМАТИКО-ПОЕТИЧНІЙ ПРОЄКЦІЇ НА «ІТАЛІЙСЬКУ ПОДОРОЖ»

У статті встановлено зв'язки між конкретними спостереженнями і роздумами поета під час його перебування в Італії у 1786–1788 рр. та відповідними сюжетними епізодами, проблемно-тематичними вузлами й поетичними прийомами у «Фаусті», зокрема: виникнення «загального плану» твору, орієнтація на «театральність» цілого, використання сценічної «масовки», поєднання гротеску і карикатурності, серйозного і комічного, карнавальна «пожвавленість», діалог між акторами та публікою, пейзажно-колеристичні прийоми, історичні алюзії і конкретні географічні спостереження в «античних» сценах тощо.

Ключові слова: «Фауст», «Італійська подорож», театральність, комізм, масовка, публіка, пейзаж, місцевий колорит, змішання жанрів, змішання стилів.

Вступ. Суть естетичного новаторства Гете після Італії

Йоганн Вольфганг Гете перебував в Італії у 1786–1788 рр. Уже в післянаполеонівську епоху він написав на основі подорожніх листів і щоденників свою «Італійську подорож» (1816–1817). Незабаром після повернення з Італії відбулася зустріч Гете з Фрідріхом Шиллером, що переросла в дружні стосунки. За порадою Шиллера поет повертається до задуму «Фауста», який він ще раніше опублікував як «Фрагмент» (1790). Поступово Гете доопрацьовує твір, збільшує кількість нових сцен, ускладнює філософсько-поетичну концепцію. Чіткішим стає задум 2-ї частини. По-новому постає в ній образ «супутника» Фауста, який багато в чому втрачає тут свою демонічність і «провокативність».

І ось тут поетові стали в пригоді враження від подорожі до Італії.

У науковій літературі цю подорож почали розглядати як вирішальний поворот до формування нової естетичної системи у Гете, суть якої Олександр Шахов виразив як «возвеличення чистого, незалежного від сучасного життя мистецтва і культ еллінства» [6, с. 229]. Серед дослідників поширилися для неї назви: «еллінство», «раціоналізм», «класицизм» [8, S. 456–466]. Традиція протиставляти гармонізований та ідеалізуючий «класицизм» поета емоційно-бурхливому «штюрмерству» в його ранній творчості зберігається і в наші дні [2, с. 72–79].

Між тим ще Герман Август Корф дав переконливу аргументацію на користь того, що між

юнацьким «штюрмерством» і естетикою часу зрілості не було непереможної перепони. Він запропонував термін «класика», яка сповнена у Гете воістину язичницького життєлюбства та уваги до розмаїття й багатства сущого, що не підлягає раціональному осмисленню [9, S. 302–308]. У цьому, на думку дослідника, власне, й полягала відкрита поетом повнота духовного і фізичного існування людини, що її втрачала європейська культура у процесі обуржуазнювання.

Поглядом Г. А. Корфа керувався і автор цього дослідження, прагнучи встановити принципіальну відмінність між «веймарською класикою» Гете і естетикою класицизму XVII і XVIII ст.: Кант, а не Декарт; Греція, а не Рим; міф, а не історія; природа, а не мораль [3, с. 12–25]. У ракурсі такої аргументації сама «Італійська подорож» отримала у нас іншу інтерпретацію, що розходиться з «класицизмом» [4, с. 56–72]. Зокрема ми звернули увагу на ту обставину, що поет відвідав Італію ще задовго до початку реставраційних робіт, тому руїни, мистецькі твори, людські характери і народні свята він сприйняв як своєрідний додаток до гарної і мальовничої, але стихійної і грізної природи.

Отже, продовження «Фауста» увібрало в себе стихійно-життєві враження, зміцнені не лише книжною ерудицією, а й всеохопним симбіозом природи та цивілізації, який поетові пощастило відкрити для себе в Італії, — симбіозом суперечливим, але життєдайним.



Рис. 1. Томас Коул. Колізей у Римі. 1832.
Поет відвідав Італію ще задовго до початку реставраційних робіт

Стильове розмаїття і жанрове змішання як новий естетичний принцип Гете

Гете писав: «Перш за все, я склав план “Фауста” і сподіваюся, що виконав цю роботу успішно. Зрозуміло, що завершувати твір зараз, а не п’ятнадцять років тому — справа зовсім інша; сподіваюся, що від цього він не стане гірше, тим більше, що я, здається, схопив провідну нитку» (1.III.1786) *.

Історія угоди з дияволом і романтичного кохання набула нових масштабів, у неї увірвалися нові географічні простори, час розширився, рух став активнішим, сцену заповнили людські маси, урізноманітнилися чергування настроїв і емоційних станів. Якщо 1-ї частини ніяк не торкнулася вінкельманівська естетика, то у 2-й ми знаходимо її окремі важливі відголоски, особливо у II і III діях. Скрізь у дусі естетики афектів ми бачимо «жанрове пожвавлення», «сентиментальний ліризм», мотиви «схиляння перед фатумом» і «торжества над фатумом»; постійним прийомом стає контраст комічного і серйозного, суворого і карикатурного, руху і спокою, монологічності і масовості, вічності (відображений у природі) і часу.

У «Театральному вступі» ми знаходимо думки, записані поетом у Венеції, де він відвідав багато театральних вистав. Після повернення до

Веймара він невдовзі сам стає директором театру. Поет розуміє, що крім художнього тексту, що сприймається на слух, публіка отримує особливе задоволення від суто зорових вражень — від театральності, яка полягає в обігруванні людського тіла і супровідних предметів. Публіка «жадає примітивної розчуленості, і нехай вона не відчуває глибокого і ніжного співчуття до нещасного героя, але її радує його красномовство, вона хоче оцінити його ораторські здібності, а “на закуску” ще посміятися або взяти участь в якій-небудь дурній історії. Театральну виставу вона сприймає як дійсне життя, а не ілюзію» (6.X.1787).

Одним із перших у театральній практиці XVIII ст. Гете виводить на сцену людську масу. Такою є сцена «За міською брамою», де перед глядачем швидко змінюються різні групи людей із гострими і комічними репліками. Під час перебування у Венеції Гете захоплює постійний рух, пожвавлення людської маси: «Цілий день безперервно, на березі і на площі, на гондолах і в палаці, купець і покупець, жебрак і моряк, сусідка, адвокат і його супротивник — все живе й рухається і про щось клопочеться, говорить і божиться, кричить і пропонує, співає і грає, лихословить і шумить» (4.X.1787). Всюди в Італії йому трапляються молоді жінки, що пропонують купити квіти. Вони теж фігурують у цій сцені.

Прикладом театральності в 1-й частині можна вважати «Вальпуржину ніч», а у 2-й частині — «Класичну Вальпуржину ніч». Гете дотримуєть-

* Цифри в круглих дужках означають дату запису в «Італійській подорожі». Текст цитуємо за цифровим виданням [7], в основі якого лежить першодрук твору 1829 р.

ся принципу, який він виділив в описі римського карнавалу: «Це велика маса тілесно-конкретних людей і предметів, яка рухається просто перед вашими очима, щоб кожен міг сприймати і судити про неї по-своєму». Гротескність і пластичну карикатурність, що відчувається в обох сценах, поет міг узяти також зі своїх вражень після відвідин палаццо князя Паллагонія на Сицилії: «Жебраки і жебрачки, іспанці та іспанки, маври, турки, горбуни, різні каліки і виродки, карлики, музиканти, Пульчинелли, солдати в старовинних мундирах, боги і богині, чоловіки і жінки в давньофранцузьких строях, солдати з патронташами і в гетрах, міфологія з карикатурним гарніром, Ахілл і Хірон із Пульчинеллою. Тут і тварини, вірніше, окремі їхні фрагменти, кінь з людськими руками, кінська голова на людському тулубі, потворні мавпи, безліч драконів і змій, лапи всіх видів у найбезглуздіших сполученнях із фігурами, двійники [...] Раптом бачиш увінчану лаврами голову римського імператора на тулубі карлика, що осідлав дельфіна» (9.IV.1787).

Взагалі, у 2-й частині ми виявляємо набагато більше естетичних імпульсів, пов'язаних із «Подорожжю». У 1-й дії уся сцена бурхливого придворного свята могла бути нав'язана враженнями від римського карнавалу, який навіть налякав поета своєї «тіснявою, що часом була небезпечною для життя»; а в інший день після свята він пише листа у Веймар із характерною позначкою: «Увечері, коли минуло карнавальне безумство» (17.II.1787). Всю гостроту переживань поет висловив у заключних словах свого опису: «Лише в запалі божевілья ми можемо насолоджуватися розкутістю і всездозволеністю, а особливо гостру насолоду ми відчуваємо тоді, коли вона межує з небезпекою, і в її близькості жадібно черпаємо для себе тривожно-солодкі відчуття». Саме такі відчуття передав Гете в сцені придворного карнавалу, що закінчився пожежею.

У 1-й дії Мефістофель показує гостям виставу, викликаючи з минулого духи античних героїв і Єлени Троянської. У Неаполі на віллі англійського посла лорда Гамільтона поетові показали «вертикальний, пофарбований всередині в чорний колір ящик, вміщений у чудову золоту раму і відкритий спереду. Ящик міг вмістити пряму людську фігуру [...] Лорду мало було того, що він милувався в ньому прекрасним образом (своєї коханої Емми Гарт. — *Б. III.*) у вигляді живої статуї, він хотів ще милуватися нею як барвистою неповторною картиною. Тому часто в цій золотій рамі, на чорному тлі, в різнокольорових шатах, вона відтворювала античні фрески Помпей» (27.V.1787). Відповідна сцена у «Фау-

сті» закінчувалася тим, що публіка починала активно сперечатися з режисером (Мефістофелем), потім сам Фауст намагався втрутитися в ілюзорні події, і в результаті видіння зникало. Гете писав про занадто темпераментну неаполітанську публіку, яка сприймала умовність сцени по-своєму: «Народ — це та база, на якій все тримається: глядачі беруть участь у грі, і маса зливається в одне ціле зі сценою» (4.X.1787).

Під час подорожі, зокрема в Неаполі, в Римі й на Сицилії, Гете не стомлюється милуватися місяцем над нічним морем або історичними руїнами. Ці враження не могли не відбитися в поезії світла в «Класичній Вальпуржиній ночі» (2-га дія), де царює казковий місяць, а під кінець — чарівне сяйво охоплює все море. Ось як у «Подорожі» поет милується казковими рефlekсами місяця на морських хвилях: «Сонце зайшло в море, його проводжали пурпурові хмари та довжелезна смуга сяючого пурпуру [...]. Землі теж не стало видно, горизонт з усіх боків — суцільна водна гладінь, а ніч світла, і все залито місячним сяйвом» (30.III.1787). «Небо, затягнуте хмарами, і яскраве світло місяця, що відбивається в морі, були незабутньо прекрасні...» (1.IV.1787). Взагалі, місячний пейзаж був улюбленою темою для Гете ще в його штюрмерській ліриці. В 1-й частині «Фауста» значна частина любовних сцен відбувається на природі, вночі, при світлі місяця.

«Класична Вальпуржина ніч» починається зі згадки про грізну історичну подію — бій Цезаря з Помпеем на Фарсальських полях; примари цієї битви нібито оживають щороку саме в цю ніч. У «Подорожі» Гете розповідає, правда, не без іронії, як один провідник при огляді річки Орето під Палермо, мабуть, уже не в перший раз почав свою розповідь «про те, як Ганнібал дав колись тут бій, і які героїчні подвиги здійснювалися на цьому місці. Я заборонив йому це фатальне викликання зниклих привидів [...] Адже не слід порушувати мирний сон долини гучними відгомонами тих подій» (4.IV.1787).

Що ж до образу Єлени у «Фаусті», то вона й не могла бути іншою, ніж її змалював автор [5, с. 180–190]. Її психологічний портрет, виведений у 3-й дії, дисонує з Вінкельмановою естетикою «шляхетної простоти і спокійної величі», тим більше з мармуровим портретом героїні в стилі пізнього класицизму Антоніо Канови (1812). Вона скидається радше на побачену поетом у палаці Ронданіні гротескнуну «маску Медузи, на піднесено-прекрасному обличчі якої [...] надзвичайно вдало відтворено передсмертний жах» (25.XII.1786). Вона — портрет побаченої поетом

Італії, країни, де в нащадках великих предків поет не знаходить і сліду від витонченої краси, переживань величчя й гордості. Велике минуле тільки трохи проступає крізь вікові наноси, що перетворилися на незручне для повсякденності бездоріжжя.



Рис. 2. Томас Коул. Пейзаж біля Тіволі. Це передмістя Рима, де Гете побував у червні 1787 р., розчарувало поета: велике минуле тільки трохи проступає крізь вікові наноси, що перетворилися на незручне для повсякденності бездоріжжя

Найдивніший образ в усій творчості Гете — хлопчика Евфоріона, сина Фауста і Єлени (за власним визначенням автора — символ поезії), можна пов'язати із шанованим в Неаполі святим Філіпом Нері, якому в «Подорожі» присвячено окремих розділ: «Повчально і радісно чути те, що говорять про нього і про його високе благочестя, і в той же час розповіді про його веселу вдачу [...]. При житті в ньому розвинулися високі задатки релігійного ентузіазму, навіть дар левітації, який неаполітанці вважають найвищим з усіх дарів» (26.V.1787).

У «Фаусті» широко відбилися і геологічні інтереси поета. Те, що документально фіксувало уважне око натураліста, перетворювалося в поетичному творі на ефектні картини геологічних катаклізмів. Тут відбилися його спостереження над виверженням вулканів Везувій і Етна, вивчення «мальовничих морських заток» (8.V.1787) і гірських озер, що вказували на рух гірських

порід. Наприклад, поблизу Верони поет відвідує озеро Гарда, відокремлене від водної гладі річки Адідже (нім. Еч) потужним гірським кряжем: «Ймовірно, в давнину води з двох сторін ринули одне на одне, аж поки не нагромадили колосальну гору з брил дикого каменю» (14.IX.1787). Гете вважає, що гори і породи та мінерали, що їх складають, мають своє особливе життя, про яке вони періодично дають знати: «Гори тільки для нашого простого погляду споконвіку нерухомі. Ми вважаємо їх мертвими, бездіяльними тому, що вони перебувають у стані спокою. Але мене вже давно точить думка, що [...] земній корі взагалі, а в першу чергу її бескидам, що високо здіймаються, притаманна сила тяжіння — непостійна, не завжди однакова, але яка виражається у такій собі пульсації, що за різних випадкових причин то збільшується, то зменшується» (8.IX.1787). Цим «пульсаціям» і «вібраціям» гір присвячено всю другу сцену «На горішньому Пеней», де виводиться навіть образ божества Сейсмуса, який на очах у читача зводить гірський кряж.

Нарешті, звернімося до 5-ї дії «Фауста», де герой будує місто і вчить людей, як приборкати непокірну природну стихію. Адже під час усієї подорожі автор «не бачив власне нічого крім марних зусиль людського роду в боротьбі з жорстокою природою» (12.V.1787). Оглядаючи берег Сицилії, Гете подумки уявляв собі в цьому пустельному місці нове людне поселення: «У мене все більше зростало прагнення оживити це дивне оточення, море, острови, гавані поетично значними постатями і створити на тлі цієї обстановки і з неї самої твір в абсолютно новому для мене дусі і тоні» (7.V.1787). І ось, перебуваючи у Венеції, він розмірковує над тим, як людська праця крок за кроком посеред морських заток відбирала у дикої природи убогу болотисту місцевість, яку, облагородивши потім, перетворила на квітуче місто. «Приплив, відлив і земля сперечалися між собою, потім почався поступовий спад перевозданних вод... У той же самий час, з неймовірними зусиллями і витратами, в болотах прорили канали, щоб кораблі могли входити в найважливіші гавані. Те, що людська наполегливість і хитрість придумали і створили в давні часи, нині нащадки мають підтримувати своїм розумом і працездатністю» (9.X.1787). Тут фантазія Гете також спирається на належну наукову підготовку; адже він «вчитав у Вітрувія і Палладію, як треба будувати міста і ставити храми та громадські будівлі» (25.X.1787). Всі ці враження і спостереження лягли в основу останньої дії, де Фауст передає нащадкам свій головний заповіт: подарувати їм щасливе життя в готовому вигляді



Рис. 3. Томас Коул. Сицилія. Руїни Таурміні і красвид на Етну. 1844.

Гете про Сицилію: «У мене все більше зростало прагнення оживити це дивне оточення, море, острови, гавані поетично значними постатями і створити на тлі цієї обстановки і з неї самої твір в абсолютно новому для мене дусі і тоні»

він не в змозі, але він може їх навчити бути готовими щодня відвойовувати місце для культури у дикої і неприборканої природи.

Навіть якщо ця природа (додамо від себе) перебуває в самій людині!

Висновок. Італійська подорож як відкриття грецького духу

Та найважливішим наслідком перебування в Італії стало те, що у «Фаусті-II» Гете відмовився від романічного сюжету, що домінував у «Фаусті-I», розгортаючи тепер події за принципом життєвих мандрів, що примхливо охоплюють різні географічні простори та часові епохи. Поет торкнувся подій цивілізації — мирного (як простого, так і придворного і навіть політичного) і воєнного життя, і явищ природи, зокрема горотворних процесів. І все це життя, з огляду на його воїстину Гомеровий «космізм», розташовано в поемі так, що нагадує принцип «щита Ахілла».

У такій всеохопності відбилися віяння нової епохи, яку відкрив Наполеон. Європа увійшла в новий етап «глобалізації» із його глибоким інтересом до стародавніх, зокрема позаєвропей-

ських, цивілізацій, здатних збагатити європейську культуру своїми духовними цінностями.

Життєві мандри, «*sammìn di nostra vita*» героя закінчуються відкриттям найвищої істини буття, яка полягає у творчій сутності людини як родової істоти, що залишає свої життєві надбання нащадкам і тим самим не тільки долучається до плінності цивілізації, а й сама створює її.

Перед нами розгорнута історія духовного становлення особистості. І у такому разі реальним прообразом головного героя можна вважати самого автора!

Важливо при цьому, що в поемі розкривається саме грецька, а не римська античність. Фрідріх Шиллер так писав, вітаючи поета з днем його 45-річчя: «Ви народилися німцем, і оскільки Ваш грецький дух був закинутий у наш північний світ, Ви (поставили собі за мету) з допомогою сили думки [...] нібито зсередини і раціональним шляхом відродити Грецію до нового життя [...]. Вам довелося виправляти вже нав'язану Вашій уяві стару і гіршу природу відповідно до того зразка, який виробив для себе Ваш творчий дух» [1, с. 43].

Шиллер у цих словах ніби підсумовує результат духовного перевтілення поета після перебу-

вання в Італії. Парадокс «Італійської подорожі» в тому, що Італія сформувала із Гете *грека*.

Грек зовсім не був ідеальною людиною, але його досконалість полягала у внутрішній цілності та життєвій силі, якої, на думку Гете, так бракувало німцям XVIII ст. («Як мізерно виглядає все у нас, німців!»), а потім, як з'ясувалося, й буржуазії наступних століть. У XIX ст. «життєва сила» грека стала провідною ниткою для Ріхарда Вагнера і його духовного учня Фрідріха Ніцше, який наділив

нею свою «надлюдину». Філософ зібрав до купи в образі Заратустри всі риси, якими обдарувала людину Природа, готуючи її до трагічного існування на Землі. Особливо докучав Заратустрі мишачий «запах» обивателя («*Kleinen-Seelen-Geruch*»), який схильний був зводити трагізм до філософії «декадентства»: «Замість того, щоб сказати: “Я сам більше ні на що не здатний”, декадент заявляє: “Життя ні на що більше не здатне”».

Такі головні уроки «Італійської подорожі».

Список літератури

1. Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка : в 2 т. Т. 1 / вступит. статья А. А. Аникста. Москва : Искусство, 1988. (История эстетики в памятниках и документах).
2. Левина Л. М. Образ Елены в «Фаусте» Гёте. *Гётевские чтения. 1999* / под ред. С. В. Тураева. Москва : Наука, 1999. С. 72–79.
3. Шалагінов Б. Б. «Веймарський класицизм» чи «веймарська класика»? (Біля витоків модерності). *Класики і романтики. Штудії з історії німецької літератури XVIII–XIX століть*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013.
4. Шалагінов Б. Б. «Італійська подорож» Й. В. Гете: між Вінкельманом і Гегелем. *Слово і Час*. 2022. № 6. С. 56–72.
5. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.: монографія. Київ : Вежа, 2002.
6. Шахов А. А. Гете и его время. Лекции по истории немецкой литературы XVIII века. Санкт-Петербург, 1891.
7. Goethe J. W. *Italienische Reise*. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Italienische+Reise/Erster+Teil/Rom>.
8. Gundolf F. *Goethe*. Berlin : Bei Georg Bondi, 1916.
9. Korff H. A. *Geist der Goethezeit*. II. Teil: Klassik. 4., durchgesehene Auflage, Leipzig : Koehler u. Amelang, 1957.

References

- Goethe, J. W. *Italienische Reise*. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Italienische+Reise/Erster+Teil/Rom>.
- Goethe, J. W., & Shiller, F. (1988). *Perepiska* (Vol. 1). Iskustvto [in Russian].
- Gundolf, F. (1916). *Goethe*. Bei Georg Bondi.
- Korff, H. A. (1957). *Geist der Goethezeit*. II. Teil: Klassik. 4., durchgesehene Auflage. Koehler u. Amelang.
- Levina, L. M. (1999). *Obraz Yeleny v "Fauste" Goethe*. In *Gotevskiiie chteniia. 1999* (pp. 72–79). Nauka [in Russian].
- Shakhov, A. A. (1891). *Goethe i yego vremia. Leksii po istorii nemetskoi literatury XVIII veka*. Sankt-Peterburg [in Russian].
- Shalaghinov, B. B. (2002). “Faust” J. W. Gete: Misteriya. Mif. Utopiya: Do problemy dukhovnoi sutnosti liudyny v nimetskii literaturi na rubezhi 18–19 st. Vezha [in Ukrainian].
- Shalaghinov, B. B. (2013). “Veimarskii klasytsyzm” chy “veimarska klasyka”? (Bilia vyotokiv modernosti). In *Klasyky i romantyky. Shtudii z istorii nimetskoi literatury XVIII–XIX stolit*. Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].
- Shalaghinov, B. B. (2022). “Italiiska podorozh” J. W. Gete: mizh Vinkelmanom i Hegelem. *Slovo i Chas*, 6, 56–72 [in Ukrainian].

B. Shalaghinov

“FAUST” BY J. W. GOETHE IN HIS THEMATIC AND POETIC PROJECTION ON “ITALIAN JOURNEY”

The article establishes links between specific observations and reflections of the poet during his stay in Italy in 1786–1788 and the corresponding plot episodes, problem-thematic knots and poetic devices in Faust, in particular: the emergence of the “general plan” of the work, the orientation towards the “theatricality” of the whole, the use of stage “extras”, a combination of grotesque and caricature, serious and comic pathos, carnival “animation”, dialogue between actors and the public, landscape and coloristic techniques, historical allusions and specific geographical observations in ancient scenes, etc. The article suggests that there was no insurmountable barrier between the early, “Sturmer” and mature periods of the poet’s work. This is what allowed the poet to sensibly perceive his Italian impressions not in terms of French and German classicism, but in the form of a new direction – the “Weimar classics”: Kant, not Descartes; Greece, not Rome; myth, not history; nature, not morality. In terms of this argumentation, the “Italian Journey” itself receives an interpretation in the article that differs from “classicisocentrism”. The new poetic style of Goethe was intended to embody the fullness of the spiritual and physical being of man, which was gradually lost in the process of bourgeoisification of European culture.

Keywords: “Faust”, “Italian Journey”, “Weimar Classics”, I. Kant, theatricality, comedy, extras, audience, landscape, local color, mixing of genres, mixing of styles.



Шкленська А. О.

ОБРАЗ АВТОРА В РОМАНТИЧНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі повісти Рене-Француа де Шатобріана «Рене або наслідки пристрастей»)

У статті проаналізовано, як автобіографічні елементи впливають на образ автора в романтичному літературному тексті. На прикладі повісти «Рене або наслідки пристрастей» Р. Шатобріана висвітлено як життєтекст, християнська парадигма й тогочасні культурні тенденції стають символічним тлом у творі. Окремо йдеться про так звану хворобу часу й романтизацію ментальних розладів у літературі.

Ключові слова: Рене-Француа де Шатобріан, романтизм, автобіографічні мотиви, меланхолія.

Джордж Орвелл у есеї «Чому я пишу» стверджує, що автор починає творити з різних причин: розказати про травму, отримати визнання або ж знайти аудиторію [6]. У випадку романтиків здається, що вони просто не могли мовчати, — текст сам виринає зсередини тоді, коли реакція на реальність занадто гостра.

Тривога. Самотність. Відчуження. Страх. Людина біжить по бісеру, що розсипається від невеликого поруху. Білий шум. Напевно, завтра не має настати. Але воно наступає на голову ще раз. І людина знову біжить. Тільки сьогодні бісеру втричі більше.

Ознайомившись із життєписами романтичних авторів, можна припустити, що їхні тексти насичені автобіографічними елементами. Такі мотиви ми бачимо в багатьох творах цього періоду, зокрема в «Кавалері Глюці» і «Життєвій Філософії кота Мурра» Ернста Теодора Амадея Гофмана, де дядько письменника став прототипом типового героя-філістера [3, с. 72]. У Джона Кітса навпаки: особистий досвід замінюється даниною традиціям у ранній ліриці, запозиченими з грецької міфології сюжетами та метафорами краси, природи й поезії у сонетах [3, с. 328–330]. Автобіографічними мотивами не нехтував і Джордж Гордон Байрон, який, за словами літературознавиці Кіри Шахової, «наділяв навіть найбільш об'єктивних своїх героїв певними рисами власної біографії, своїми переживаннями і почуваннями в такий сугестивний спосіб, що читачі навіть мимоволі ідентифікували ліричних героїв поета з ним самим, сприймали Чайльд Гарольда, Гяура, Корсару, Лару, Манфреда як

автентичні портрети їхнього автора, а його ліричні вірші як прямий щоденник» [3, с. 284]. Поступово форма оповіді в романтичних творах переростає в особистісну рефлексію, а почуття героїв займають нове місце у фабулі твору.

Справді, дух часу спонукав до роздумів і продукував у літературі теми зайвої, ірраціональної, неправильної людини. Перше, чим вирізняється покоління романтиків, — ширість та гострота описів. Показовою є повість «Рене або наслідки пристрастей» Рене-Француа де Шатобріана, перший переклад якої українською мовою з'явився зовсім нещодавно у рубриці «На обширах світового письменства» щомісячного літературно-мистецького часопису «Дзвін» (2023, № 1). У своїй роботі ми хотіли б надати увагу саме їй.

У пошуках автора

Повість «Рене або наслідки пристрастей» відкриває для читача широкий спектр внутрішніх переживань Р. Шатобріана. Складається враження, ніби письменник настільки заглибився у власні емоції, що інколи просто не міг відрізнити себе від персонажа, тому ми звернули увагу на форми авторської присутності в тексті.

Найочевиднішим показником залученості біографічних моментів можна вважати назву твору. На нашу думку, вона вказує на спробу митця переосмислити попередній життєвий досвід, адже наслідки пристрастей переплітаються з підсумком, озвученим священником Суелем наприкінці повісти, хоч би яким контроверсійним він нам видавався.

Із неодмінною присутністю автора пов'язаний і головний герой повісті. Найяскравішим наратором виступає Рене, проте письменник інколи перериває навіть його ліричними відступами, які, на нашу думку, часто вибиваються з послідовності думки персонажа. Р. Шатобріян періодично перериває логіку тексту й дає собі характеристику: «Однак що б ви не думали про Рене, його уява відображає його характер і буття» [5, с. 245]. Активну участь простежуємо також у діалогах із персонажами. Бачимо цікаву ремарку до висловлювання Шактаса: «Але мене усе пригнічує і забирає геть!» [5, с. 254].

Текст має специфічне обрамлення. На початку автор від третьої особи зазначає, що «одного дня наважився розкрити, але не своїй пригоді, — насправді їх було небагато, — а порухи душі» [5, с. 241]. А в кінці звітує, що Рене так і не отримав жаданого щастя у шлюбі.

Романтичне підґрунтя християнських мотивів

Людина опинилася один на один із лавиною розчарувань і фрустрацій, що їх принесли за собою нереалізовані зміни, адже *folk* був роз'єднаний варіативністю власних ідей і позицій на ідеологію, серед яких Р. Шатобріян займав консервативно-роялістську. У своїй творчості письменник прагне відродити свободолюбство, християнську мораль і духовність. Однак розглядати його прозу лише в такому контексті не варто, бо погляди митця змінювалися щонайменше тричі: «Коли смерть опустить завісу між мною і світом, то побачать, що моє життя поділяється на три акти. Протягом першого, моєї молодості, майже до 1800 р., я був солдатом і мандрівником; з 1800 і по 1814 р., в часи Консульства й Імперії, я був літератором; з часу Реставрації і донині моє життя належить політиці» [3, с. 121]. Цікавим для нас виявився період після повернення письменника з еміграції або ж «релігійного зламу», тому акцентуватимемо саме на ньому, адже в цей час виходить написаний ще в Лондоні трактат «Геній християнства», де автор поширює ідею поновлення «єдності літератури й релігії» [3, с. 121].

Важливу роль у текстах Р. Шатобріяна відіграє християнська аксіологія. Окрім постійних згадок про чернецтво, гріхи й моління до Бога, ми помітили ще одну характерну рису: ідея краси релігії, що проходить крізь увесь трактат «Геній християнства», набуває в повісті «Рене» уособлення. Найбільший «тріумф віри» автор

бачить у духовному переродженні сестри Амелі: «Обстрижену голову накрила тасмнична вуаль — символ невинності й релігійності. Ніколи Амелі не виглядала такою вродливою» [5, с. 251]. Герой Рене переживає катарсис, споглядаючи відтворення допросвітницької ідеї. Якщо брати до уваги концепцію нероздільності душі й тіла (а інколи й духу), то можна припустити, що світогляд однаково формується як на тілесному або ж фізичному, так і на метафізичному або ж духовному сприйнятті власного «я» і середовища. Літературознавиця Галина Помилуйко стверджує, що Середньовіччя, на відміну від Античності, утверджувало тіло в новій парадигмі: воно наділяло його гідністю, пов'язуючи зі взірцем Всевишнього — Витоку й Прообразу буття [4]. Якщо для античної людини справжня краса — це космос, то в Середні віки її втіленням стала церква, і з цього моменту, на нашу думку, починається естетизація обряду постригу в християнській культурі. В епоху Відродження людина знову стає природною, фізичною. Бароко, натомість, заперечує ідею «virtus», плекаючи «vanitas» і стверджуючи появу в мистецтві хворого тіла. Кардинально іншу репрезентацію можна побачити в епоху Просвітництва, де яскраво звучить концепція людини-машини (або людини-автомата), а така схильність до закритого релігійного життя, що її описав Дені Дідро в «Черниці», сприймається як ментальна патологія. Однак ідея самозречення во ім'я Господнє не зникає, а краса в самознищенні набуває нової актуальності в естетиці романтизму під опікою моди на безумство та меланхолійність.

Вустами героїв Р. Шатобріяна розмірковує і над власною долею та долученістю до релігійного процесу. У чернецтві справді можна заглибитися у рефлексію, таке життя дає мету: смуток і страждання заради Бога.

Хвороба знайома кожному

Творчість Р. Шатобріяна належить до преромантизму, а будь-який текстуальний вияв виникає на вимогу часу. Тому звертаємо увагу на світоглядну парадигму романтичної доби у Франції — минулій колісці класицизму. Революція, що надихала митців інших країн, відіграла значну роль і в розвитку загостреного сприйняття реальності, що не могло не межувати з політикою: автор висвітлював конфлікт між своїм баченням ідеального суспільства й застарілою системою раціоналізації та бюрократизації кожної дрібнички. Соціальна утопія поступово проникла в літературу романтиків, як стихійний

процес, а романтизм став певною мірою опозиційним щодо усталеної норми [3, с. 104–108].

З'явилось місце для нового типу героя, що відчуває відчуження від світу: своє місце небезпідставно посідала «байронічна течія». Осмисленню травми Р. Шатобріян присвячує чи не всю свою повість. Він говорить про старість, самотність, невизнання. Дошукується правди за допомогою мандрів у минуле, де намагається захопити велич античних народів. Або ж віднайти свою?

Психологічний стан автора тонко розкривається після вивчення його біографії. Словами Амелі він згадує про посмертний лист від матері, а пізніше зазначає: «То що являє собою людина, пам'ять про яку так швидко зникає?» [5, с. 250]. Р. Шатобріян пише й про аристократичне життя, що залишилося далеко позаду: «Зупинився перед вікнами, одні з яких були замкнені, а інші напіврозбиті» [5, с. 250].

Особистість, яка залишилася без родини, дому та подушки безпеки, не може будувати планів на майбутнє, — їй залишається тішити себе спогадами, повертатися до першосуті, дитинства й щоразу шукати коріння, щоб не загубити ідентичність. Пізніше про ці мотиви напише Володимир Єрмоленко: «Для людей на кшталт Балланша чи Шатобріана йшлося не тільки про крах старого світу, *ancien régime*, який вони любили; йшлося також про смерть цілком конкретну, смерть батьків, напряду пов'язану з революцією; тому для них питання доктрини було близько й емоційно пов'язане з питанням проходження через власний біль» [2, с. 191].

Обставини тиснуть. Серце розбивається, як порцелянова чашка. Невизначеність, тривожність, бажання втекти — усе це навалюється разом і заважає дихати. Найбільше вражають мотиви апатії та депресії. На нашу думку, тут автор висвітлює власні емоції: нудьгу, біль, аморфність переконань. Цикли, коли герой спершу відчуває моральне пригнічення, а потім знову радість, показують сильний внутрішній конфлікт: людина не може зрозуміти, що з нею, чому вона не така, чому не може почуватися нормально. Можемо припустити, що Р. Шатобріян намагався наділити героя особистими переживаннями, щоб змусити його переосмислювати реальність замість себе: «Вже давно я не мав нікого, хто міг мене зрозуміти і кому ладен був відкрити душу!» [5, с. 248].

Ще змалечку Рене стикається зі смертю: спочатку матері, потім батька. Загибель стає фактом реальності, а от що буде після? Хіба душа може розчинитися? «Було це одне, що утверди-

ло цю думку. Коли батько лежав у домовині, риси його обличчя вражали незвичайною величиною. Хіба ця дивовижна тайна не була вказівкою на наше безсмертя?» Логічний ланцюжок безперервного осмислення смертності й відсутності сенсу супроводжує героя все життя. Про свій стан Рене скаже: «Мене виснажив надмір існування. Часами мене кидало в жар, і я відчував, як у серці немов текли потоки вулканічної пекельної лави. Іноді з грудей самі по собі виривалися крики. Вночі мучили сні й неспання. Ніщо не могло заповнити безодню цього існування. То сходив у долину, то тянувся вгору, звертаючись до найменшої сили власних бажань знайти ідеальний предмет майбутнього вогнища. Я бачив його в подуві вітрів і, як видавалося, чув у стогоні ріки. Усе це було не що інше як уявний фантом: зірки у небесах і сам закон життя у всесвіті» [5, с. 247]. Ця хвороба певною мірою знайома кожному.

Можливо, такий пригнічений моральний стан і провокує хворобливе кохання. Люди, що стали непотрібними в світоустрої, орієнтованому на минуле, шукали розради одне в одному, а знайшли ще більший смуток. Справа в тому, що з XVIII століття меланхолію почали розглядати як хворобу, трактуючи з усіх можливих сторін [7, р. 21]. Унаслідок цього сформувалась одна з популярних мистецьких тенденцій — естетизація та романтизація особистих страждань, проте чи була така світоглядна позиція невинуватою у світі «зайвих людей»?

Заземлення

На нашу думку, у багатьох моментах описи природи в Р. Шатобріана стають ретардацією: краса сприймається як спроба консервації моменту. Можливо, це просто стилістичний прийом, але ми вбачаємо, що герой Рене вже не намагається віднайти сенс або значущість життя. Він шукає вихід за межі меланхолії, що призводить до страшних думок, слів і гонить його по світу в намірах знайти порятунок в Індії та Америці. Як і Чайльд-Гарольд, він замислюється про здобутки античних міст, про велике минуле, що назавжди пішло в небуття. У п'ятмі «світової скорботи» Рене намагається розгледіти роль людини в історії. Що ми залишаємо після себе? Чому щастя таке крихке? «Людська родина — це один день. Бог одним подихом змітає його, як дим. Не до кінця може пізнати син батька, батько сина, брат сестру, сестра брата! Дуб бачить, як навколо нього ростуть жолуді. У людей з дітьми інакше!» [5, с. 251].

А може герой у пошуках свого «я»? І, можливо, така закоханість у природу та її монументальну красу — це бажання нарешті змусити себе відчувати радість, зупинитися в моменті, сповільнити передчуття неминучого й зачепитися за ниточки, що перешкоджають його розчиненню в існуванні: «Літня людина, перебуваючи у спогадах, подібна до старезного дуба, як у наших лісах. Такий дуб уже не пишається власним листям. Він, буває, покриває свою оголеність чужорідними рослинками, які прижилися на його одвічних гілках» [5, с. 246].

Ми гадаємо, це сповільнення потрібне для того, щоб показати жовту формалінову смуту, в якій постійно перебуває головний герой: «Врешті, не змігши знайти ліків від дивовижної рани серця, — котре ніде не було, але було всюди, — я подумав накласти на себе руки» [5, с. 248]. Письменник штучно уповільнює час, бо так видно тяглість і пекучість почуттів, що органічно вписуються в опис апатії й нудьги.

Отже, Р. Шатобріян підводить певну мораль повісти, підкреслюючи нещастя свого героя. Можливо, він хотів показати недалекоглядність Рене, його емоційну незрілість у багатьох аспектах. Та наша інтерпретація суті тексту дещо інша. Ми часто пишемо самих себе, бо, справді, лише пропустивши досвід крізь тіло, можна говорити впевнено. Не дивно, що письменники насичують твори автобіографічними елементами, у такий спосіб скорочуючи дистанцію до читача, залишаючи розпач на сторінках тексту.

Повість «Рене або наслідки пристрастей» актуальна дотепер, бо автор не побоявся закодувати в ній те, від чого страждав найбільше. Він показав портрет розколотої особистості людини.

Намистинки котяться підлогою. Обличчя у віддзеркаленні металевого годинника. Ми дивимося одне на одного. Я простягаю руку до його відображення, хапаюся за силует, що розсипається на пилінки. Стрілки цокотять. Розтискаю пальці — долони повні бісеру.

Список літератури

1. Балог П. Душа і тіло для вічного життя. *Verbum*. 2019. № 51. URL: <https://www.verbum.com.ua/10/2019/weakness-of-the-body/soul-and-body-for-life-eternal/> (дата звернення: 18.02.2024).
2. Сроменко В. Плинні ідеології: ідеї та політика в Європі XIX–XX століть. 2017. С. 120–204. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a059b81e-db84-4506-84f0-b286cf046be/content> (дата звернення: 28.10.2023).
3. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література XIX сторіччя. Доба романтизму : підручник. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2001. 416 с.
4. Помилуйко Г. Історія хворого тіла — від заперечення до естетизації. *Verbum*. 2019. № 51. URL: <https://www.verbum.com.ua/10/2019/weakness-of-the-body/history-of-sickness/> (дата звернення: 21.02.2024).
5. Шатобріян Франсуа-Рене. Рене або наслідки пристрастей / пер. з фр. М. Якубіяка. *Дзвін*. 2023. № 1. С. 241–254.
6. Orwell G. Why I Write. The Orwell Foundation. URL: <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/why-i-write/> (дата звернення: 26.10.2023).
7. Yemez Ö. Melancholy: A brief history of an ancient concept. *International Journal of Language Academy*. 2021. Vol. 9 (4). Pp. 18–22.

References

- Baloh, P. (2019). Dusha i tilo dlia vichnoho zhyttia. *Verbum*, 51. <https://www.verbum.com.ua/10/2019/weakness-of-the-body/soul-and-body-for-life-eternal/> [in Ukrainian].
- Nalyvaiko, D. S., & Shakhova, K. O. (2001). *Zarubizhna literatura XIX storichchia. Doba romantyzmu*. Navchalna knyha Bohdan [in Ukrainian].
- Orwell, G. Why I Write. The Orwell Foundation. <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/why-i-write/>.
- Pomyliuko, H. (2019). Istoriiia khvoroho tila — vid zaperechennia do estetyzatsii. *Verbum*, 51. <https://www.verbum.com.ua/10/2019/weakness-of-the-body/history-of-sickness/> [in Ukrainian].
- Shatobriian, Fransua-Rene. (2023). Rene abo naslidky prystrastei (M. Yakubiaka, Transl.). *Dzvin*, 1, 241–254 [in Ukrainian].
- Yemez, Ö. (2021). Melancholy: A brief history of an ancient concept. *International Journal of Language Academy*, 9 (4), 18–22.
- Yermolenko, V. (2017). *Plynni ideolohii: idei ta polityka v Yevropi XIX–XX stolit* (pp. 120–204). <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a059b81e-db84-4506-84f0-b286cf046be/content> [in Ukrainian].

A. Shklenska

THE IMAGE OF THE AUTHOR IN THE ROMANTIC LITERARY TEXT (based on René-François de Chateaubriand's "René or the Consequences of Passion")

The article analyzes the influence of autobiographical elements on the author's image in a literary text of the Romantic period on the example of the short novel "René or the Consequences of Passions", written by Francois-Rene de Chateaubriand. The author shows how personal experience, for instance, strong religious convictions and contemporary political lines become the symbolic background of the text, creating a picture of a specific romantic character.

R. Chateaubriand's work is considered as the illustration of the pre-Romanticism in literature, so the article examines the Romantic basis of the treatise "The Genius of Christianity". R. Chateaubriand's idea of the unity of literature and religion takes a prominent place in many of his works, as well as in the short novel "Rene". The author highlights the issue of the perception of beauty, both personal and universal, as well as the interconnection of melancholy and love in the context of the Christian paradigm.

The article also illuminates the hidden integration of the so-called "illness of the times" or the romanticizing of mental disorders in literature. The short novel "René or the Consequences of Passions" is imbued with motives of depression or "melancholy", therefore the article presents an analysis of the aesthetization of the reinterpretation of death. This text partially conveys the merging of the personality of the writer and the eponymous hero René, who feels not only deep loneliness, but also sense of despair and constantly returns to reflections about civilizational and philosophical questions.

Thanks to the shortening of the distance between the reader and the writer, the portrait of the "split man" can be reinterpreted repeatedly. The text of the short novel "René" shows the continuity of rethinking both personal experience and the conceptualization of melancholy.

Keywords: Francois-Rene de Chateaubriand, Romanticism, autobiographical motives, melancholy.

Матеріал надійшов 3 травня 2024 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Агеєва Віра Павлівна* — доктор філологічних наук, професор кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НАУКМА.
- Альошин Владислав Вікторович* — студент 3 р. н. освітньої програми «Мова, література, компаративістика» спеціальності «Філологія (Українська мова та література)» НАУКМА.
- Балашова Катерина Павлівна* — магістр філології, випускниця освітньо-наукової (магістерської) програми «Теорія, історія літератури та компаративістика» НАУКМА.
- Борисюк Ірина Василівна* - кандидат філологічних наук, доцент кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НАУКМА.
- Гайдучок Софія Володимирівна* — студентка 4 р. н. освітньої програми «Мова, література, компаративістика» спеціальності «Філологія (Українська мова та література)» НАУКМА.
- Голота Олена Віталіївна* — аспірантка кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НАУКМА.
- Калініченко Максим Миколайович* — магістр філології, випускник освітньо-наукової (магістерської) програми «Теорія, історія літератури та компаративістика» НАУКМА.
- Карпець Юлія Юріївна* — аспірантка кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НАУКМА.
- Кісельова Людмила Олександрівна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НАУКМА.
- Крапивницька Марта Михайлівна* — аспірантка кафедри літературознавства НАУКМА.
- Панфьорова Марія Олексіївна* — аспірантка кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НАУКМА.
- Пашко Оксана Володимирівна* — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НАУКМА.
- Пелешенко Наталія Іванівна* — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НАУКМА.
- Пелешенко Олена Юріївна* — PhD в галузі гуманітарних наук, старший викладач кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НАУКМА, випускниця НАУКМА.
- Петренко-Цеунова Ольга Іванівна* — PhD в галузі гуманітарних наук, старший викладач кафедри загального і слов'янського мовознавства, випускниця НАУКМА.
- Польщак Анелія Леонідівна* — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови НАУКМА, випускниця НАУКМА.
- Портнов Андрій Володимирович* — професор історії України Європейського університету Відріна (Франкфурт-на-Одері).
- Чупат Дарина Ігорівна* — бакалавр філології, випускниця освітньої (бакалаврської) програми «Мова, література, компаративістика» НАУКМА.
- Шалагінов Борис Борисович* — доктор філологічних наук, професор кафедри літературознавства імені Володимира Моренця НАУКМА.
- Шкленська Анастасія Олександрівна* — студентка 3 р. н. освітньої програми «Мова, література, компаративістика» спеціальності «Філологія (Українська мова та література)» НАУКМА.

NOTES ABOUT AUTHORS

- Vira Ageyeva* — Doctor of Philology, Professor, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Vladyslav Aloslyn* — BA student, Language, Literature and Comparative Studies Program, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Kateryna Balashova* — MA, Theory, History of Literature and Comparative Studies, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Iryna Borysiuk* — Candidate of Philology, Associate Professor, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy, NaUKMA graduate.
- Daryna Chupat* — BA, Language, Literature and Comparative Studies, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Sofia Hayduchok* — BA student, Language, Literature and Comparative Studies Program, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Olena Holota* — PhD student, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Maksym Kalinichenko* — MA, Theory, History of Literature and Comparative Studies, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Yuliya Karpets* — PhD student, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Liudmyla Kiselyova* — Candidate of Philology, Associate Professor, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Marta Krapivnytska* — PhD student, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Mariia Panfiorova* — PhD student, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Oksana Pashko* — Candidate of Philology, Senior Lecturer, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Nataliia Peleshenko* — Candidate of Philology, Senior Lecturer, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Olena Peleshenko* — PhD, Senior Lecturer, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy, NaUKMA graduate.
- Olha Petrenko-Tseunova* — PhD, Senior Lecturer, Department of General and Slavic Linguistics, National University of Kyiv-Mohyla Academy, NaUKMA graduate.
- Aneliia Polshchak* — Candidate of Philology, Senior Lecturer, English Language Department, National University of Kyiv-Mohyla Academy, NaUKMA graduate.
- Andrii Portnov* — Professor of Entangled History of Ukraine, European University Viadrina (Frankfurt/Oder).
- Borys Shalaginov* — Doctor of Philology, Professor, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.
- Anastasiia Shklenska* — BA Student, Language, Literature and Comparative Studies Program, Volodymyr Morenets Department of Literary Studies, National University of Kyiv-Mohyla Academy.

ЗМІСТ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ТА БАРОКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Альошин В. В.</i> Профанний і трансцендентний світи в оповіданні про заснування Успенської церкви	3
<i>Пелешенко О. Ю.</i> Із зіркою на плечі: джерела апокрифічного оповідання «Пилат і пресв. Богородиця»	9
<i>Петренко-Цеунова О. І.</i> Формування образу святої Юліанії Гольшанської у бароковому «київському тексті»	19

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА ХІХ–ХХІ СТОЛІТЬ

<i>Агеєва В. П.</i> Простір спогаду в творчості Лесі Українки	26
<i>Балашова К. П.</i> Ритуально-міфологічний субстрат збірок Віри Вовк «Меандри» і «Мандаля»	40
<i>Борисюк І. В.</i> Норма, рацію, мова: відьомство і його зв'язок із дискурсами влади в «Конотопській відьмі» Григорія Квітки-Основ'яненка	47
<i>Голота О. В.</i> Літературний репортаж 1920–1930-х років як жанр лівого мистецтва (на матеріалах журналу «Нова генерація»)	60
<i>Калініченко М. М.</i> Втілення авторського міту Олега Лишеги в поетичних циклах «Зима в Тисмениці» та «Снігові і вогню»	72
<i>Карпець Ю. Ю.</i> «Безгрунтянство» В. Петрова-Домонтовича у філософському контексті другої половини ХХ століття	82
<i>Кісельова Л. О.</i> Словесна магія Василя Герасим'юка	91
<i>Пашко О. В.</i> «Кожний історичний етап спрямовує людину до активності...» (Листи Агапія Шамрая до Анастасії Ніженець 1945–1949 рр.)	105
<i>Пелешенко Н. І.</i> «Сковородинівський» текст в українських драматургії і театрі 1980–1990-х років	116
<i>Портнов А. В.</i> Листи Віктора Петрова до Дмитра Чижевського (1946–1949)	131
<i>Чупат Д. І.</i> Трансформація християнських мотивів у збірці Ігоря Римарука «Бермудський трикутник»	140

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ІСТОРІЇ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА КОМПАРАТИВІСТИКИ

<i>Гайдучок С. В.</i> Єврейські образи української літератури ХХ — початку ХХІ століття	146
<i>Кративницька М. М.</i> Моральна проблематика фентезійної окталогії Анджея Сапковського	168
<i>Панфьорова М. О.</i> Парадокс легітимації в контексті українського фанфікшну	172
<i>Польщак А. Л.</i> Розуміння гуманізму Ф. Моріаком і П. Клоделем у контексті французького «католицького відродження»	177
<i>Шалагінов Б. Б.</i> «Фауст» Й. В. Гете в тематико-поетичній проєкції на «Італійську подорож»	181
<i>Шкленська А. О.</i> Образ автора в романтичному літературному тексті (на матеріалі повісті Рене-Француа де Шатобріана «Рене або наслідки пристрастей»)	187
Відомості про авторів	192

CONTENTS

CURRENT QUESTIONS OF MEDIEVAL AND BAROQUE LITERATURE

<i>V. Aloshyn</i> . Real and Transcendental Worlds in the Story of the Founding of the Dormition Cathedral	3
<i>O. Peleshenko</i> . With an Angel on the Shoulder: Sources of the Apocryphal Story “Pilate and the Holy Virgin”	9
<i>O. Petrenko-Tseunova</i> . Constructing of the Image of Saint Julian Holshanska in the “Kyiv’s Text” of the Baroque Period	19

CURRENT QUESTIONS OF THE THEORY OF LITERATURE AND UKRAINIAN LITERATURE OF XX–XXI CENTURIES

<i>V. Ageyeva</i> . The Space of Memory in Lesya Ukrainka’s Oeuvre	26
<i>K. Balashova</i> . Ritual and Mythological Substrates in Wira Wowk’s “Meandry” and “Mandala” Collections ...	40
<i>I. Borysiuk</i> . Normality, Ratio, Language: Witchcraft and its Nexus with the Discourses of Power in “The witch of Konotop” by Hryhorii Kvitka-Osnovianenko	47
<i>O. Holota</i> . Literary Reportage of the 1920s and 1930s as a Genre of Left-Wing Art (on the Materials of “Nova Generatsiia” Journal)	60
<i>M. Kalinichenko</i> . The Embodiment of Oleh Lysheha’s Mythopoeian in his Poetic Cycles “Winter in Tysmenytsia” and “To Snow and Fire”	72
<i>Y. Karpets</i> . Phenomenon of “Groundlessness” in Works by Viktor Petrov-Domontovych in Philosophical Contexts of the Second Half of the 20th Century	82
<i>L. Kiselyova</i> . Verbal Magic by Vasyl Herasymiuk.....	91
<i>O. Pashko</i> . “Each Historical Stage Leads Man to Activity...” (Letters of Ahapii Shamrai to Anastasiia Nizhenets, 1945–1949).....	105
<i>N. Peleshenko</i> . “Skovorodian” Text in Ukrainian Drama and Theatre of the 1980s and 1990s.....	116
<i>A. Portnov</i> . Viktor Petrov’s Letters to Dmytro Čyževskyj (1946–1949).....	131
<i>D. Chupat</i> . Transformation of Christian Motifs in Ihor Rymaruk’s Poetry Collection <i>The Bermuda Triangle</i>	140

PERTINENT QUESTIONS IN WORLD LITERARY HISTORY AND COMPARATIVE STUDIES

<i>S. Hayduchok</i> . Jewish Images of Ukrainian Literature of the 20th and Early 21st Centuries	146
<i>M. Krapyvnytska</i> . Moral Problematics of Fantasy Oktalogy by Andrzej Sapkowski.....	168
<i>M. Panforova</i> . Legitimation Paradox in a Context of Ukrainian Fanfiction.....	172
<i>A. Polshchak</i> . F. Mauriac’s and P. Claudel’s Notion of Humanism in the Context of French Catholic Revival Literature.....	177
<i>B. Shalaginov</i> . “Faust” by J. W. Goethe in His Thematic and Poetic Projection on “Italian Journey”	181
<i>A. Shklenska</i> . The Image of the Author in the Romantic Literary Text (based on René-François de Chateaubriand’s “René or the Consequences of Passion”)	187
Notes about authors.....	192