



1 • 2023

*Нема басолі в нього та й нема коня.
Броня прочмихується передранням.
Рацуха деренчить. Тримає висоту Мамай.
Його ще в дитбудинку записали так,
народженого для війни, не для кохання.
Він України син, тих матерів,
синів яких уже нема... Веде на штурм.
На фланги падає туман. Героям слава!*

Ірина Зелененька

Голова редакційної ради

Ковалів Юрій – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

Головний редактор

Віннічук Алла – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

Члени редколегії:

- Білоус Петро** – доктор філологічних наук, професор, м. Житомир
- Горнятко-Шумиловиц Анна** – доктор габілітований, професор, Університет ім. Адама Міцкевича, Познань, Польща
- Давидюк Віктор** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури, Волинський національний університет імені Лесі Українки
- Деркачова Ольга** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри початкової освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
- Зеленюк Грина** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
- Ільницький Микола** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства, Львівський національний університет імені Івана Франка; провідний науковий співробітник відділу української літератури, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, член-кореспондент Національної академії наук України
- Кіраль Сидір** – доктор філологічних наук, професор, завідувач відділу національної бібліографії, Національна бібліотека України ім. В. Вернадського
- Крупка Віктор** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
- Луцій Світлана** – доктор філологічних наук, старший науковий співробітник, завідувач відділу зарубіжної україністики, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України
- Мафтин Наталія** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
- Науменко Наталія** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри іноземних мов професійного спрямування, Національний університет харчових технологій
- Наумовська Олесь** – доктор філологічних наук, доцент, завідувач кафедри фольклористики, Київський національний університет імені Тараса Шевченка
- Павленко Олена** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри англійської філології, Маріупольський державний університет
- Петровиц Ольга** – кандидат педагогічних наук, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
- Полищук Ярослав** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри україністики, Університет ім. Адама Міцкевича, Познань, Польща
- Поляруш Ніна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
- Сушица Микола** – доктор філологічних наук, професор, академік НАН України, завідувач відділу давньої української літератури, заступник директора з наукової роботи, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України
- Ткаченко Вікторія** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
- Яручик Віктор** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури, Волинський національний університет імені Лесі Українки

Засновник журналу «Українська література : історичний досвід і перспективи»
ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet Вченою радою
Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського,
протокол № 4 від 18.10.2023 року.

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 25483-15423Р,
видане Міністерством юстиції України 22.03.2023 р.

Офіційний сайт видання: <https://sites.google.com/vspu.edu.ua/ukr-lit/ukr-lit>

ЗМІСТ

ФІЛОСОФІЯ ЛІТЕРАТУРИ	4
Ковалів Ю. І. НА ПІДСТУПАХ ДО АДЕКВАТНОЇ ІСТОРИОГРАФІЇ.....	4
Поліщук Я. О. РЕКОНСТРУКЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ (90-і рр. ХХ ст.)	25
ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ	44
Віннічук А. П. УКРАЇНСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ РОМАН: ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ.....	44
Лушій С. І. КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ЯК ЗАСІБ САМОПРЕЗЕНТАЦІЇ, ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СОЛІДАРНОСТІ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ	58
Науменко Н. В. ЖАНРОВЕ РОЗМАЇТТЯ «П'ЄСИ У П'ЄСИ» В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	74
Каспич Г. Г., Поляруш Н. С. БІОГРАФІЧНА ДРАМА ВАЛЕРІЯ ГЕРАСИМЧУКА : КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ.....	88
ЛІТЕРАТУРА І ВІЙНА	102
Зелененька І. А. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІЙНИ В УКРАЇНІ : УКРАЇНСЬКА, ПОЛЬСЬКА, БОЛГАРСЬКА, ЛИТОВСЬКА ПОЕЗІЯ (НА МАТЕРІАЛІ АНТОЛОГІЇ «ВЕСНА ОЗБРОЄНА»).....	102
ТРИБУНА МОЛОДОГО ВЧЕНОГО	113
Комарницький Є. П. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ РОМАНУ «МАСКИ ОПАДАЮТЬ ПОВІЛЬНО» СТЕПАНА ПРОЦЮКА	113
ЛІТОПИС ПОДІЙ	121
СЛІДАМИ ЗИГМУНТА КРАСІНСЬКОГО: ВІД ЗОЛОТОГО ПОТОКУ ДО УКРАЇНИ	121
СПОГАДИ	129
ВІННИЦЬКИЙ ПЕРІОД ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ В СПОГАДАХ ГРИГОРІЯ КОЧУРА.....	129

ФІЛОСОФІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82.091

НА ПІДСТУПАХ ДО АДЕКВАТНОЇ ІСТОРИОГРАФІЇ

ON THE APPROACHES TO AN ADEQUATE HISTORIOGRAPHY

Ковалів Ю. І.

orcid.org/0009-0001-3356-7594

*доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка*

Стаття присвячена з'ясуванню сутнісних ознак історіографії української літератури, котра виникла на основі історій, набула сенсу їх інтеграції, осмислення закономірності історичного мислення. Задля цього зроблено аналітичний огляд становлення й розвитку історії українського письменства — від літературно-критичних публікацій О. Бодяньського, М. Костомарова та ін., поступового структурування шляхом спроб і помилок у виданнях М. Петрова, Ом. Огоновського, які вдавалися або до ідеологічно-стильового еkleктизму, або до пріоритизації біобібліографічного методу, порушували питання про сутність історії літератури (І. Франко). «Історія українського письменства» С. Єфремова стала першою фундаментальною авторською історією з послідовним хроматичним рядом, із концепцією примату ідеї над образною системою, соціологічним уявленням про роль літератури. В статті простежена еволюція наукової думки від позахудожнього ангажування до іманентного розуміння літератури як мистецтва, починаючи від історії М. Грушевського, відповідної положенням психолінгвістики О. Потебні й філологічної школи В. Перетца. Такий погляд, зумовлений літературними реаліями, увиразнив М. Зеров, обґрунтував М. Гнатишак, універсалізував

Д. Чижевський. Вони подали новий тип історії української літератури з виразними ознаками історіософії. М. Гнатишак й Д. Чижевський інтегрували її в концепцію хвилеподібного бінарного літературного процесу, запропонували періодизацію, адекватну мінливим жанрово-стильовим пошукам за принципом від «простого» (ідея) до «складного» (метафора) і — навпаки, суголосну європейському культурному світу, виявили (Д. Чижевський) бароковий психотип, домінуючий в українському менталітеті. Кожна з авторських історій постає певним кутком зору на динаміку літературного життя, потребує *зіставлення*, аби на перетині їх сегментів за принципом накладання герменевтичних кіл виявити спільне розуміння проблеми, важливе для історіографічних студій. На відміну від попередніх концепцій автор статті пропонує історію не біографій чи позахудожніх чинників, а літературних текстів в їх імманентних характеристиках, контекстах, хронологічних координатах, при застосуванні техніки пильного читання, в настанові подолання часопросторової дистанції між текстом (автором) й реципієнтом (історіографом).

Ключові слова: авторська історія літератури, історіографія, техніка пильного читання, декодування, герменевтичне коло, методологія.

The article is devoted to clarifying the essential features of the historiography of Ukrainian literature, which arose on the basis of stories, acquired the meaning of their integration, and comprehended the regularity of historical thinking. To this purpose, an analytical review of the formation and development of the history of Ukrainian literature is made — from the literary and critical publications of Osyp Bodianskyi, Mykola Kostomarov and others, gradual structuring through trial and error in the publications of Mykola Petrov, Omelian Ohonovskiy, who resorted either to ideological and stylistic eclecticism or to prioritisation of the biobibliographical method, raised the question of the essence of the history of literature (Ivan Franko). Serhii Yefremov's «*Istoriia ukrainskoho pysmenstva (History of Ukrainian Literature)*» became the first fundamental author's history with a consistent chromatic series, with the concept of the primacy of ideas over the figurative system, and a sociological understanding of the role of literature. The article traces the evolution of scientific thought from extra-artistic engagement to an immanent understanding of literature as an art, starting with the history of Mykhailo Hrushevsky, corresponding to the provisions of Oleksandr

Potebnia's psycholinguistics and Volodymyr Peretz's philological school. Such a view, conditioned by literary realities, was emphasised by Mykola Zerov, substantiated by Mykola Hnatyshak, and universalised by Dmytro Chyzhevsky. They presented a new type of history of Ukrainian literature with distinct features of historiosophy. Mykola Hnatyshak and Dmytro Chyzhevsky integrated it into the concept of a wave-like binary literary process, proposed a periodisation adequate to the changing genre and style searches based on the principle of «simple» (idea) to «complex» (metaphor) and, on the contrary, consonant with the European cultural world, and identified (Dmytro Chyzhevsky) the baroque psychotype dominant in the Ukrainian mentality. Each of the author's stories presents a certain angle of view on the dynamics of literary life, and requires comparison in order to reveal a common understanding of the problem, which is important for historiographical studies, at the intersection of their segments on the principle of overlapping hermeneutical circles. In contrast to previous concepts, the author of the article proposes a history not of biographies or extra-artistic factors, but of literary texts in their immanent characteristics, contexts, chronological coordinates, using the technique of close reading, in the guideline of overcoming the time-spatial distance between the text (author) and the recipient (historiographer).

Keywords: author's history of literature, historiography, close reading technique, decoding, hermeneutic circle, methodology.

Так стається, що деякі активно використовувані поняття на кшталт *історіографії* не набули статусу визначеної наукової дисципліни в історико-літературній практиці й теорії, досі не проаналізовано істотні смислові й функціональні відмінності між нею й історією письменства. Коли історія зосереджена на відображенні й описуванні хронології літературних процесів з принагідним їх аналізом, то історіографія концептуалізує їх за іманентно художніми чи позахудожніми критеріями. Тому занепокоєння Лесі Демської-Буздуляк із приводу відсутності в сучасній філології «корпусу української літературної історіографії» — слушне, як і не достатньо розкритої в ній специфіки канонів (суспільних, політичних, ідеологічних, естетичних), які часто перебувають в постійному естетико-ідеологічному протистоянні [6]. Справа — не в їх антитетиці, яка усувається завдяки *зіставленню* протилежних явищ, знаходженню між ними спільних точок перетину й семантичної осі,

котра допровадить до пошукової істини як мети, ніколи недосяжної в повному обсязі, чим власне й займається історіограф.

Такому питанню присвячена запропонована стаття з аналітичним оглядом процесу формування й розвитку історій української літератури, передусім авторських. Хоча вони існують і в колективних формах, появу яких слушно обстоював В. Дончик [7, с. 25 – 26]. Відмінність між ними очевидна. В колективній історії літератури важко досягти збіжності горизонтів розуміння й концептуальності, що засвідчують видання радянського періоду, на які накладалися ідеологічні матриці панівного режиму, і сучасний проєкт академічного дванадцятитомника, котрий нагадує барвистий килим з припасованих фрагментів того чи того дослідника із власним ідіостилем й уявленнями про літературу. Натомість авторські історії мають чіткі концепції, зумовлені культурним моментом і вартостями певної епохи, характеризуються єдиним стилем написання. Для С. Єфремова такою була доля народу, ідея, а не образна система. Натомість для Д. Чижевського важливими стали естетичні критерії української літератури у всеєвропейському культурному контексті. Їх праці мають сенс історіографії, зосередженої на осмисленні динаміки художньої свідомості від минулого до сучасності, тягlosti її креативного екзистенціювання в онтологічних, ментальних, філософічних сигніфікаціях. Вона виявляє закономірність єдності розмаїття жанрово-стильових пошуків, творчих змагань за принципом притягування — відштовхування, циркуляцій образно-ідейних алгоритмів, котрі зазнають постійної деканонізації, відповідність хронологічних умовностей реаліям літературного життя, завжди схильному проривати часопросторові рамки, обстоювати власну автономію в довколишній дійсності. Історіографія виконує інтегральну функцію, долаючи обмежливі уявлення про неї або як філологічної науки в складі літературознавства, або галузі науки, призначеної хронологічно впорядковувати явища літератури, виявляти її каузальні зв'язки, або розуміння її генези реципієнтом, на що звернула увагу Леся Демська-Буздуляк, виявляючи два розуміння історії літератури як «системи соціальних знань» й «самодостатньої замкнутої структури» [6].

Історіографія долає такі крайнощі. Перед тим, як перейти до спроби з'ясування її сутності, варто розглянути процес становлення історії літератури, яка починалася з бібліографічних напрацювань

елліністичної доби, К. фон Гесснера із Цюріха (XVI ст.), І. Зімлера, І. Фрізея, Г.-А. Гаймана, котрі правила за підвалини історії літератури П. Ламбека, багатотомної історії французького письменства (XVIII ст.), а також італійського (Дж. Тірабоскі), англійського (С. Джонсон) та інших європейських країн.

Початки історії української літератури з'явилися в літературно-критичних працях О. Бодянського (1834), згодом — М. Максимовича, М. Костомарова, А. Метлинського, Я. Головацького, О. Котляревського, П. Куліша й ін. Відразу далися взнаки антитетичні погляди Ів. Прижова, який трактував творчість українських письменників як протистояння чужим впливам («Малоросія /Південна Русь в історії її літератури з XI до XVIII ст./», Вороніж. — 1869), й П. Петраченка, який взалежнював її від російської літератури (додаток «Короткого історичного нарису української літератури» до виданої у Варшаві «Історії російської літератури», 1861). Застосування компаративу не допомогло професору Київської духовної академії М. Петрову розв'язати теоретичну суперечність. Виправдовуючи право на «історичне вивчення української літератури», він у виданні «Нарисів з історії української літератури XIX століття» (1884) потрапив у глухий кут впливості, вбачав у поемі «Наймичка» Т. Шевченка наслідування творів О. Пушкіна тощо [18, с. 468]. Переглядаючи порівняльну методологію в «Нарисі з історії української літератури XVII-XVIII століть» (Київ, 1911), дослідник спростовував поширене уявлення про українську літературу XVII-XVIII ст. як один «із епізодів у загальному розвитку російської», вже вбачав в українському письменстві «спеціальну, самодостатню галузь літератури зі своїм певним колом екстериторіального розвитку», «національну чи самим лише змістом, а чи разом і змістом, і мовою» [15, с. 3, 4]. Еклектична періодизація історії українського письменства, довільна «послідовність» стильових течій й ідеологічних ознак (псевдокласицизм, сентименталізм, романтизм, націоналізм, слов'янофільство, демократизм, або українофільство) не витримувала критики, що з'ясував М. Дашкевич у «Відгуку на твори п. Петрова...» (1888), виявив компліятивний характер «Нарисів», довів, «що українська література XIX в., розпочата Котляревським, не була явищем випадковим, [...] тільки природним і неминуче кінцевим впливом історичного розвою та місцевих обставин» [20, с. 389]. На думку М. Гнатюка, з «Відгуку... М. Дашкевича «почалася наукова

історія української літератури» [3, с. 165]. Традиція бібліографічної практики позначилася на шеститомній «Історії літератури руської» (1882 – 1894) Ом. Огоновського, зведеної переважно до переказу змісту літературних творів, сприймалася «магазином дат і фактів», як висловився І. Франко, критикуючи автора шеститомника за невміння розрізнити першорядних письменників від другорядних, нехтування документальними матеріалами («Теорія і розвій літератури», 1909). Історія Ом. Огоновського викликала полеміку з російськими літературознавцями. Уманець (псевдонім М. Комарова), І. Баштовий (псевдонім І. Нечужа-Левицького) підтримали автора, який на сторінках газети «Діло» викривав великодержавництво в міркуваннях О. Пипіна.

М. Петров й Ом. Огоновський започаткували авторські історії української літератури. І. Франко першим порушив питання термінологічного наповнення поняття «історія літератури» в першому українському посібнику з методології літературознавства «План викладів історії літератури руської. Спеціальний курс. Мотиви» (1894 – 1895), посилався на культурно-історичну школу, поділяв естетичні настанови Г. Брандеса, вважав, що літературу «створять переважно визначні, творчі одиниці, що підносяться духом понад загал, не раз відгадують його стремління, а іноді показують нові шляхи розвою» [20, с. 17 – 18]. Пізніше він у «Нарисі українсько-руської літератури до 1890 року» (1909) захопиться бібліографічним методом, як й Ом. Огоновський, репрезентацією й цитуванням раритетних видань давнього українського письменства, реконструюванням, а не концептуалізацією літературної минувшини, тому, на думку Г. Грабовича, не розкриє «сутність історії», впадатиме в «релятивістичну безвихідь» при «емпіричній сумлінності, тонкості інструментарію» [4, с. 79 – 80]. Так було не завжди. Опублікована в «Записках Наукового товариства імені Шевченка» (1909) його «Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського», уточнена назвою «Теорія і розвій історії літератури», порушувала фундаментальні питання «історії літератури взагалі» й «спеціально» національної, наполягала на єдності фольклору й літератури, між якими не існує «виразних і тривких границь», на застосуванні нових психологічних, соціологічних методологій та філософських концепцій [19, с. 7]. Такої настанови

пізніше дотримуватиметься М. Грушевський. Франківським шляхом історіописання простуватиме М. Возняк.

Проекти історії української літератури М. Драгоманова й І. Стешенка лишилися нереалізовані чи напів реалізовані. Б. Лепкий у «Начерку історії української літератури» (1909, 1912) не спромігся «розслідувати, як почуття естетичне об'являлося в нас у творах словесних (говорених і писаних)», бо виявився прихильником традиційних уявлень про історію літератури. Він вказав на тісний зв'язок національного письменства з епохою Відродження.

С. Єфремову судилося одному з перших написати повноцінну «Історію українського письменства»: два видання (1911), перевидання (1917, 1918, 1919), двотомник із аналізом уже сучасного літературного процесу (1923 – 1924). Історик дав «канон українського письменства» (М. Зеров). Визначальним стрижнем «Історії українського письменства» став чіткий «хроматичний ряд» письменників від Г. Сковороди й І. Котляревського до «розстріляного відродження», творчість яких подана у вигляді «легких, як мереживо» ідеологічних, а не «докладних, опертих на біографічні дані» характеристик письменників [10, с. 216]. Уперше в українській історіографії «цілісна картина національного письменства» була показана в єдиній діахронно-синхронній системі; пропонувалася не механічна каталогізація, а присутній аналіз творчого доробку кожного автора у відповідному конкретно-історичному контексті суспільства, в перспективі художньої дійсності. Історизм С. Єфремова мав позитивістське підґрунтя, спирався на погляди Г. Гетнера, за якими «історія письменства є історія ідей, а не книг, і через те з творів письменства до неї можуть увіходити тільки ті, що становлять неминучий етап в ідейному процесі літературного розвитку, що позначені печаттю творчості і таланту» [9, с. 27]. Автор уточнював, що його цікавить лише «історія ідей, ідей, які віддзеркалюють життя, які тісно зв'язані з життям», тому поєднував їх з «громадськими завданнями», котрих виявилось три: визвольна (перша), національно-визвольна боротьба (друга); третя — «поступова течія народності в змісті і формі», впливала з боротьби за соціальні й національні права, стаючи демократичним процесом «наростання народних елементів у літературній мові» [9, с. 27]. Соціологічна концепцію літератури «на службі народу» стала «справжнім вінцем критично-публіцистичної манери» викладу С. Єфремова [10, с. 316]. Таке

розуміння літератури позначилося й на її періодизації не за художніми критеріями, а ідеологічними, соціологічними, за схемою культурно-історичної школи (раса — оточення — момент): 1. Доба національно-державної самостійності до з'єднання з Литвою і Польщею (від початків письменства до XVI ст.); 2. Доба національно-державної залежності (кінець XVI — кінець XVIII ст.); 3. Доба національного відродження від І. Котляревського до початку XX ст. Схема за суспільними факторами нехтувала художню специфіку літератури як мистецтва, спонукала до невизнання бароко й модернізму, зумовила прохолодне ставлення до фольклору. С. Єфремов, відкидаючи «вужкий естетичний принцип», що суперечив його позитивістській, народницькій концепції, вважав, що категорія краси — то лише «частка, і то дуже невелика частка, того духовного надбання, що дає нам письменство», хоча й визнавав, що «на те література й література, щоб її твори були перейняті красою», уточнював, «і «що», і «як» однаково в мистецтві мають ціну» [9, с. 24 – 26, 65]. Історика цікавили не реалії літературного процесу, а його ідеальні моделі, тобто «ідеальна реальність, у якій про життя (правду життя) є своє уявлення» [12, с. 128]. Незважаючи на соціологічні перевитрати, «Історія українського письменства» «залишалася явищем унікальним і самобутнім: авторською версією цілої національної літератури» [17, с. 10].

М. Грушевський у своїй «Історії української літератури» М. Грушевського, яка отримала високу оцінку наукової громадськості (В. Дорошенко, О. Білецький, Д. Чижевський та ін.), не лише підкоригував історіографічну концепцію С. Єфремова, в якій естетичним (філологічним) категоріям відведено другорядну роль, а й знаходив у літературі «особливого типу *художню* духовність», історію «словесної творчості, яка підходить під естетичний критерій» [5, с. 392], врівноважив його із соціальними потребами, звертався до можливостей компаративного, лінгвістичного, психологічного методів. На праці історика позначилися важлива для тогочасних інтелектуалів й митців дилема «що» (зміст) і «як» (форма). В. Перетц — засновник філологічної школи в Київському університеті вважав першорядним «як», а не «що», тобто надавав пріоритетності художньому чиннику. Проблему краси порушив І. Франко в трактаті «Із секретів поетичної творчості», яка, на думку її автора, не була метою літератури, як і будь-яка інший естетичний різновид [20, с. 83]. М. Грушевський мислив

академічними категоріями. Прикладні завдання історіографії для нього не були визначальні: «...Пишучи свою книгу, я не мав наміру дати підручник, компендіум, збір певно усталених фактів і докладно сформульованих висновків, котрі треба тільки вивчити». Попри те специфіка викладеного матеріалу свідчила схильність автора до «нарративної практики», на якій позначилися риси мислення белетриста. Аналіз літературного процесу, на його переконання, вимагає іншого їх бачення, ніж у прозаїка, потребує концептуального розуміння історії української літератури як відкритої системи. Він узагальнив історико-літературні проблеми, розгортаючи її динаміку в хронологічній послідовності, але в іншій версії, ніж С. Єфремов, тому надав фольклору «велике й почесне місце» в науці, довів, що «усна й писемна словесність — дві стадії й дві форми *однієї* системи — художньої *словесності*» [5, с. 7 – 36]. Визначальним критерієм її оцінювання мусить бути, на переконання М. Грушевського, «артистичний».

Учений змінив періодизацію історії української літератури, починаючи її з антського періоду (IV – VIII ст.), спростовував поширене уявлення, ніби давня українська література починалася під впливами візантійської й болгарської, розглядав її в еволюції від етнографічної самотності до національної самосвідомості, що відображена в середньовічних літературних пам'ятках. Другий і третій томи означені аналізом рукописної спадщини київської й галицько-волинської доби XI-XIII ст., котру привласнювала собі російська історіографія, а також релігійним документам. У четвертому томі висвітлено дружинний епос княжої доби, зокрема билини, які, за спостереженням вченого, мають українське походження. Період 1580-1610 рр., умовно названий першим відродженням, подано як наступний етап історії української літератури (5-тий том). Останній, 6-тий том, присвячений огляду подій, літературних явищ, творчості барокових письменників з 1609 — 1610 рр. по 1632 — 1633 рр., не був надрукований, хоча автор підготував його (1930). Науковець запропонував новий тип на свій час історії літератури, в якій відображені не лише реальні факти, події чи особи, а «внутрішній рух фізичних чи духовних явищ від їх ембріональних до розквітлих чи й згасаючих форм; вона постає для нього не тільки як уся повнота, зв'язок, взаємозалежність фактів, еволюція процесів (у даному разі — жанрів, родів і видів), а й як принцип бачення, інтерпретації їх та оцінки» [5, с. 7 – 36].

Помітним явищем української історіографії стали історичні студії «Нове українське письменство» (1924), «Від Куліша до Винниченка» (1929) М. Зерова. Обидва видання поєднували академічний й професорський досвід, «класичний філологізм з українським традиціоналізмом» [11, с. 280], спиралися на естетичний критерій розуміння літератури як мистецтва — без протиставлення художніх явищ суспільним, не дарма автор перед початком аналізу історії нового письменства зробив огляд громадсько-політичного життя в Україні. В праці науковця помітна ремінісценція версії П. Житецького про джерела формування нової української літератури з барокової. Критично переосмислюючи еkleктичну періодизацію М. Петрова, М. Зеров увів у літературну канву ХІХ ст. п'ять стильових течій (класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм, новоромантизм), розглядав «псевдокласицизм» І. Котляревського, явище котляревщини, на думку Віри Просалової, закладав «підґрунтя для нового прочитання української літератури — як зміни літературних стилів» [16, с. 57]. Беручи до уваги «географічний» погляд М. Грушевського на письменство, М. Зеров окреслив харківсько-полтавський, перший київський, петербурзький, другий київський, київсько-львівський етапи розвитку української літератури. Водночас у трактуванні окремих письменників спостерігалось суб'єктивне ставлення. С. Єфремов помітив інтерпретаційну двозначність М. Зерова, який «увесь час займає якусь ніби двоїсту позицію: з одного боку, як тонкий і досвідчений критик з добрим художнім чуттям, він не може не помічати справжніх художніх вартостей у письменників з першого періоду нашого письменства; з другого ж — він ніби весь час дивиться на них згори вниз, як на недорослих, недорозвинених, запізнілих провінціалів, увесь час міряючи їх міркою не органічно взятою з свого письменства, а випадковими аналогіями з сусідніми, переважно з російськими. Звідси безперечна односторонність характеристик, зменшення удільної ваги письменників — часом аж до явної несправедливості» [8, с. 685]. Очевидно, тому історія літератури М. Зерова «не помітила» творчості Т. Шевченка, яку він побіжно висвітлював у своїх лекціях, оцінка російськомовних повістей здійснювалася за негативними відгуками П. Куліша й С. Аскакова. Так само ескізно представлений І. Франко, аналіз його творчості компенсовано в передмові «Франко — поет» до видання «Поезії» І. Франка (1925). М. Зеров недооцінив прозу

Г. Квітки-Основ'яненка, віднісши її до пережитків сентименталізму, надто суворо картав І. Котляревського за профанацію поеми «Енеїда» Вергілія. Історик переглянув власні погляди на творчість Г. Квітки-Основ'яненка — «законодавця» гумористичного оповідання («Квітка й пізніша українська проза», 1928).

Посмертна «Історія української літератури» (1941) М. Гнатишака, задумана ще в німецькомовному начерку «Історії української літератури в Україні», заклала міцні підвалини під новий етап трактування й розуміння українського літературного процесу. Апелюючи до потєбнянської вимоги тісного зв'язку літературного твору зі словом, науковець обстоював розуміння літератури як синтез «фактів чисто словесно-мистецьких», апелював до формалізму й новітнього структуралізму, поєднав ідейно-етичний естетизм із засадами українського націоналізму й християнської моралі, був переконаний, що «в обсягу поетичної краси рішають навіть у естетичному сенсі не лише естетичні, але й ідейні та суспільні первні». Частково скориставшись методологією М. Грушевського, поділяючи його погляд на початки літератури, закорінені у фольклорі, відмовившись від культурно-історичних матриць, М. Гнатишак запропонував власну періодизацію історії письменства: староукраїнський, візантійський, пізньовізантійський українського, переходовий, український ренесанс, козацьке бароко, псевдокласика, бідермаєр, романтика, реалізм, модерн. Дещо загадковим видавалося розташування бідермаєра, поставленого після псевдокласики перед романтизмом. Зазвичай цей стиль називають «пізнім романтизмом», перехідним до реалізму. Можливо, на М. Гнатишака вплинуло тлумачення бідермаєра І. Панькевичем («Праці українського історично-філологічного товариства в Празі», 1941. Т. 3). Подрібнення десяти періодів, їх нерівномірні хронологічні межі зумовлені літературним матеріалом, в якому елемент художності в той чи той час — різний. Синтез художньо-стильового й стильово-світоглядного принципів дозволяє відтворити українську самототожність, іманентну закономірність літературного процесу замість штучного препарування «від року до року», взаалежнення від ідеологічних чинників.

Як повідомив криптонім І. К. («Краківські Вісті», 1942. 29 листопада), справу М. Гнатишака продовжив Д. Чижевський, якому видавництво Ю. Тищенка запропонувало написати наступні розділи

«Історії української літератури». «Книжка друга» (1942) в інтерпретації наступника охоплювала два періоди (IV. Ренесанс та Реформація і V. Бароко). Спираючись на історичні реалії, він вважав, що Відродження в Україні з'явилося наприкінці свого розвитку разом реформацією завдяки польському посередництву. З'ясування визначальних стильових характеристик бароко, аналіз його жанрово-родових різновидів, дало підстави досліднику висвітлити національну специфіку напряду в тісному взаємозв'язку із європейським, спростувати уявлення про його «вузькість», «ненародність». Д. Чижевський не покидав роботу над українською історіографією, хоч надавав переваги русистиці й славистиці. Подією інтелектуального життя стало його видання «Історії українського літератури: від початків до доби реалізму» (1956), на той час професора Гарвардського університету, котре сприйняли як «виняткову [...] спробу охопити історію — розвиток, різновиди, внутрішню динаміку — літератури лише за, так би мовити, іманентними критеріями: не суспільних, громадських, політичних чинників, зв'язків тощо, а власне жанрів і стилів» [4, с. 26]. Автор вважав культурно-історичний, духовно-історичний, соціологічний, бібліографічні методи «надто спеціальними», часто індиферентними до «питань формальних і питань періодизації». Не відкидаючи їх, спираючись на досвід філологічної школи В. Перетца, на концепції компаративізму, структуралізму, феноменології, на практику М. Зерова, А. Шамрая, він домігся висвітлення літературної дійсності в її іманентній сутності як самодостатнє естетичне явище в світовому контексті, проявне через мову (форма), близьку до Гайдеггерівського розуміння «оселі буття», поза якою письменство неможливе. Особливо значення для історіографа мала методологічна основа «Історії української літератури» М. Грушевського, недарма він написав ґрунтовну передмову до першого тому п'ятитомної «Історії української літератури» свого попередника (Нью-Йорк, 1959-1960).

М. Чижевський ніде не посилався на досвід М. Гнатишака, хоча перейняв й удосконалив його принцип періодизації, зведений до дев'яти стильових періодів, котрі ритмічно розвивалися за «маятникоподібним» рухом — від простішого (метонімія) до складнішого (метафора) і — навпаки (І. Фізер), засвідчував бінарні типи художнього мислення: доба монументального стилю (XI ст.), доба орнаментального стилю (XII-XIII ст.), переходова доба (XIV-XV ст.), Ренесанс та реформація

(кінець XVI ст.), бароко (XVII-XVIII ст.), класицизм (кінець XVIII — 40-і роки XIX ст.), романтика (20-і роки — початок 60-х років XIX ст.), реалізм (від 60-х років XIX ст.), символізм (початок XX ст.). Закономірність наскрізного чергування літературних стилів ґрунтується на «постійній зміні протилежних тенденцій: стилістичний розвиток, а почасти й ідеологічний іде шляхом постійного хитання між двома протилежними полюсами», що нагадує хвилі на морі. Певно, дуальна модель була підказана не так працею «Народження трагедії з духу музики» Ф. Ніцше (діонісійство й аполлонійство), як дослідженнями кінця XIX ст. «Ренесанс і бароко...», «Основні поняття історії мистецтва. Проблеми розвитку стилю в мистецтві» швейцарця Г. Вольфліна, який виявив п'ять бінарних домінант художнього вираження, серед них — класицистичну й барокову. Вони засвідчують лінійність–мальовничість, плоскість–глибину, ясність–неясність, множинність–одиночність, відкриту чи закрити форми. Значущість концепції мистецтвознавця підтвердив польський літературознавець Ю. Кшижановський (стаття «Бароко на фоні романтичних течій», 1937), наполягаючи на чергуванні класицистичних й романтичних тенденцій. Д. Чижевський обґрунтував своє бачення «культурних хвиль» («Нариси з історії філософії на Україні», 1931) раніше від польського колеги, згодом поглибив у тритомнику «Український літературний барок» (1941-1944), у виданні «Культурно-історичні епохи» (1942), надрукованому 1948 р., коли з'явилася книга «Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter» Е.-Р. Курціуса, присвячена цим же проблемам, панівним в інтелектуальній думці. Д. Чижевський в брошурі 1948 р. з певною обережністю інтерпретував власну періодизацію, котра спиралася на розуміння цілості літературної епохи з відповідним стилем, називав її «теорією хвиль», «культурно-історичною періодизацією».

Відкидаючи ««механічну» хронологізацію» історичного процесу, Д. Чижевський замість схематичних «відтинків часу» апелював «до змісту, який вже згрупований в певні цілості, комплекси історичного буття», замість «шукування загальних, спільних рис в цілих групах об'єктів», звертався до «ідеальних типів» на підставі визначення «найвидатніших з'явищ»: «готична архітектура», «класичний стиль», «людина бароко», «романтичний світогляд» тощо. Цілеспрямована динаміка культурно-історичних епох по спіралі з певними поверненнями не мала нічого спільного, як застерігав неогегельянець Д. Чижевський,

з «прогресизмом». Стрижневим у цьому процесі виявився стиль як поєднання художніх ідеалів, смаків, характерних рис творчості певної культурно-історичної доби «у межах її естетичних норм та духу», тому історіограф обстоював метод «культурно-стилістичного» дослідження. На його переконання, «епокси, схарактеризовані за стилями, є не хронологічно обмеженими урізками часу, а «надчасовими» цілостями», до яких належать і найвіддаленіші явища, тому, наприклад, романтизм перевідкриває мистецтво Середньовіччя, бароко.

На відміну від В. Перетца й М. Грушевського, Д. Чижевський, ототожнював добу й стиль, схиляючись до структуралізму, зважав, за спостереженням В. Петрова, не на факти в їх множинності, а на «систему фактів в їх взаємопідпорядкованості центральному поняттю епохи». Те, що Д. Чижевський обрав стиль як епохальний і визначальний критерій у формуванні літературного процесу, мало певні парадокси, адже вчений припускав, як і представники «Празького лінгвістичного гуртка», що «література не містить в собі власного метатексту», тому знаходить його поза собою, в стилі («Поза межами краси / до естетики барокової літератури/», 1952). Д. Чижевський не абсолютизував стиль, радив утримуватися від пошуків стильових кордонів або включення визначних письменників у той чи той стиль. Поряд із тим він здійснив чотири екскурси в простір латиномовної літератури, письменства «національного відродження», українського сентименталізму, «бідермаєра» й «натуральної школи». Іноді спостерігалася термінологічна довільність. Історіограф чомусь назвав романтизм «романтикою», тобто терміном, що означає не конкретно-історичний напрям, а певну художню якість, мрійливо-піднесений настрій зі спалахами почуттів, загостреним переживанням подій, неприйняттям буденності. Розділ із реалізмом не було опубліковано, він так і лишився в конспективному викладі. Д. Чижевський вбачав основний гандж цього стилю в народній мові, що ніби обмежила літературну тематику. Першою, на думку вченого, хто вивів українську літературу в світову, зробив її «світовою», стала Леся Українка, яку він чомусь зарахував до символізму поряд з Олександром Олесею, «Молодою Музою», В. Винниченком. Здається, історіограф не помітив величі Т. Шевченка, вбачаючи в його творчості «романтику жаху», недооцінив роману «Чорна рада» П. Куліша, бо розглядав його в річищі вальтерскоттівської традиції, а не її заперечення.

Д. Чижевський, посилаючись на появу футуризму й «неокласики» в новітньому письменстві, усвідомлював неповноту періодизації новітньої літератури, розглядав свою історіографію як відкриту систему з відповідною перспективою. Чергування чіткої ясності й примхливої розмитості позначилося й на визначенні місця усної й писемної словесностей, з'ясуванні характеристики національного типу письменства. Історіограф, на відміну від М. Грушевського й М. Гнатишака, ставився до фольклору з прохолодою, хоча ввів його як початковий дописемний етап історії літератури разом із скандинавськими елементами й індоєвропейськими «рештками» (доісторична доба). Важливим моментом в концепції Д. Чижевського стало введене науковий обіг поняття «неповноти» літературного процесу, зумовлене соціальними, ідеологічними, психологічними, художніми чинниками. На перешкоді «повноти» давньої української літератури стала чужа церковнослов'янська мова, що позначилося не тільки на киево-руській добі, а й Ренесансу й реформації. Історіограф дотримувався погляду об'єктивного історизму, коли, виходячи зі специфіки давнього українського письменства та його соціальних обставин, зазначав, що в ньому «не розвинулася ані лицарська, ані двірська література», дарма що в XII ст. були певні передумови, траплялися паузи в XIII й XIV ст., не знайшов особливого поширення гуситський рух, не розкрило свої зображально-виражальні можливості рококо. Не міг розкрити свої можливості й класицизм через відсутність в Україні абсолютистського режиму. Такі положення викликали критику Г. Грабовича («Дмитро Чижевський: наука, історія, ідентичність», 1977), який, на противагу М. Павлишину, сумнівався в слушності синусоїди й «неповноти» літературного руху, не погоджувався з поняттям «іманентна література».

Лише бароко виявилось найпродуктивнішим в українському культурному просторі, тому що відповідало національному духові, як і романтика, попри певну звуженість творчого діапазону деяких авторів, трактувалося метафоричним ключем розкриття сутнісних характеристик українця, його «історичної долі». Д. Чижевський, спростовуючи поширені стереотипи католицької контрреформації й протестантського руху, що поширився й серед православних, вбачав у бароко культуру синтезу антитетичних тенденцій (ґотики й Ренесансу, земного й небесного, божественного, природи і Бога), прояви

динамізму, трагічного напруження, захоплення тропами, гротеском, символікою, декоративністю, потяг до універсалій. Історіограф застерігав, що барокова культура призначена тільки для «людини бароко», а не іншої доби, де вона — не зрозуміла. Напрям, набувши виняткове значення в українській історії, засвідчував «новий розквіт» після тривалого занепаду, наклав «певний відбиток на всю дальшу історію народу, формуючи національний тип», лишив по собі чимало конструктивних елементів, які пізніше розкрилися в романтичній добі, спрямованій до «ідеалу літератури «повної»» в загальнокультурному сенсі. Таким було історіографічне відкриття Д. Чижевського.

Розглядаючи авторські історії ХХ ст., Г. Грабович справедливо зазначав, що вони є «добрим показником сучасного стану літературознавства, позаяк [...] не тільки визначають параметри історичного матеріалу, але також свідчать про рівень теорії, методики та критичного інструментарію, якими цей предмет досліджується» [4, с. 433]. Розмірковуючи над історіями С. Єфремова та Д. Чижевського як «двома досконало екстремними зразками альтернативних підходів» до неї, навіть загострюючи парадоксальні акценти, він констатував: «...коли у Єфремова немає літератури (як естетичного явища), а є тільки суспільний контекст, то в Чижевського, котрий пише з виразною реакцією на цю традицію, навпаки: є література як формальне явище, як історія стилів, але майже немає суспільного контексту». Маючи різні авторські історії, їх варто *тільки* зіставляти, знаходити спільні точки перетину, котрі, взаємодоповнюючи одна одну, засвідчують збіжність розуміння літературного процесу, відповідного його закономірностям. Жодна з них не може бути вичерпною, не убезпечена від неминучого «зістарення» (М. Грушевський), однак кожна з них лишається в історіографії, «дослідницьке поле» котрої постійно розширюється, літературознавчий інструментарій збагачується, поглиблюються відомості про той чи інший літературний період», тому «врахування попереднього досвіду дозволить уникнути чергових невдач» [16, с. 58]. Жодна з них не може претендувати на повноту охоплення літературного матеріалу, можливої лише в ідеалі. Вони різняться як концепуально, так і за функціональним призначенням [16, с. 56]. Наприклад, О. Дорошкевич, о. С. Семчук, В. Радзикевиц, на відміну від М. Грушевського або М. Чижевського, писали їх як посібники для студентів, тому викладали матеріал популярно, доступно.

Наполягаючи на «поєднанні в одній цілісній нараці розгляду загальних художніх тенденцій і змалювання індивідуальних портретів», В. Дончик висловив міркування про можливість відходу академічних історій від «підручничкового типу» [7, с. 27]. Існує продуктивний варіант історіографії з поєднанням академічного й університетського досвідів, як в М. Зерова.

Досі не вгавають дискусії про часові рамки історії літератури. Майже всі дослідники погоджуються з фазою її започаткування в давніх епохах, то остання межа еволюції лишається проблематичною. Переважна більшість науковців поділяють погляд Д. Перкінса, що не варто в історії охоплювати сучасний літературний процес. Він посилався на досвід В. Шерера, який, хронологічно довівши свою «Історію німецької літератури» (1883) р. до смерті Й-В. Гете, не мав бажання псувати праці «згадкою про останні п'ятдесят років нашої літератури, які здаються безладним і сумним до неї доповненням» [11, с. 34]. Такі уявлення про осмислення літературного процесу свого часу спростовував І. Франко («Старе й нове в українській літературі», «З останніх десятиліть») і сучасні дослідники, як-от В. Дончик при обґрунтуванні аналізу як літературної спадщини, так і сучасного письменства, але «в оглядовому літературно-критичному форматі» [7, с. 27]. Література не знає штучних періодів, вона завжди перетікає тут-і-тепер у своїй нескінченій перспективі, тому потребує повноти відповідного висвітлення, незважаючи на будь-які часові обмеження, що важливо для історіографії.

Історики літератури від часу виникнення дисципліни виробили кілька її моделей, котрі розгорталися у хронологічній послідовності. Вони структурували матеріал або за позалітературними соціальними, релігійними тощо — власне ідеологічними орієнтирами, або за описами життя і творчості переважно провідних письменників, або жанрово-стильовою динамікою й певними напрямками, останнім часом — за естетичними критеріями. Накладаючи на письменство здебільшого позахудожні (соціологічні, психоаналітичні тощо) матриці, застосовуючи ті чи ті позалітературні методології, не завжди згадуючи філологічний метод, іноді перебільшуючи можливості компаративу, принагідно звертаючись до естетичних категорій, вони здійснювали відповідні науково-критичні операції для виявлення провідних літературних феноменів та з'ясування зв'язків між ними. Романтичні

концепції формувалися на підставі конфлікту ідеї та реалій, можливого й дійсного, художнього мислення автора-деміурга. Представники історичної школи оперували поняттям «епоха», змінами епох без кінцевої мети розвитку літератури. Позитивісти абсолютизували ідею каузальності художнього світу, залежного від позахудожніх впливів, марксистки — від способів матеріального виробництва й соціально-економічних формацій, компаративісти від впливів і наслідувань, тощо. Філологічна школа акцентувала визначальний принцип творчості на не *що*, а *як*, формалісти повернули літературі естетичну вартість, актуалізували її розуміння як системи систем, прихильники рецептивної естетики зробили з неї основний предмет аналізу та сприймання.

Різні підходи до осмислення історії літератури іноді не враховували основного — *тексту*, тому довільно інтерпретували його, йдучи від власних уявлень й уподобань, корпоративних інтересів, певних доктрин й ідеологій, канонів. У кожному разі він поставав *інакшим*, ніж є насправді, не тотожним своїй сутності. Продуктивний шлях його осмислення торуватиметься тоді, коли суб'єкт пізнання йтиме від тексту, а не від себе, не накладаючи на нього невластивих йому матриць, знаходячи в ньому відповідний ключ декодування. Техніка пильного прочитання можлива в герменевтичному колі при одночасному застосуванні індуктивного й дедуктивного методів, при одночасному сприйнятті конкретного й загального, кожної деталі, разом із ключовими, в загальній цілісній структурі, де вони тісно взаємопов'язані на різних рівнях, починаючи від граматичного, жанрово-стильового і завершуючи образно-ідейним, семантичним. Тут повинен бути тільки текст і нічого поза ним. Однак він не може існувати ізольовано, тому, незважаючи на поради ф'юджитивістів, виникає потреба у з'ясуванні його оточення, що можливо при накладанні на освоєне герменевтичне коло інших кіл, знаходження спільних сегментів, котрі складатимуть перспективу подальшого дослідження. Це може бути вірш поряд із іншими віршами в збірці (збірках) поета, новела чи роман у доробку прозаїка, п'єса в репертуарі театру, певний твір (поряд із іншими) в еволюції письменника, котрий на кожному етапі може стати інакшим, лишаючись собою, перебувати в різних часопросторових системах, входити до складу творчих груп, шкіл, угруповань, об'єднань, спілок, або перебувати в ситуації андеграунду, збіжності / незбіжності горизонтів розуміння з оточенням.

Текст неминуче виявляє зв'язки з художніми (компаративні, типологічні, інтертекстуальні, інтермедіальні, діалогічні) й позахудожніми (родина, той чи той колектив, соціум, соціальні інститути) структурами, з притаманними їм конфігураціями взаємозалежних герменевтичних кіл. Вони актуалізуються, коли задокументалізовані в тексті, котрий після написання існує окремо від автора у власному часопросторі, вже не є його власністю (попри авторські права), хоч несе карб ідіостилю й темпераменту того чи того письменника, може мати як біографічні, так і позабіографічні, нафантазовані характеристики. У кожному разі визначальним лишається текст — єдиний авторитет, а не будь-який інший, тому не має значення, що дослідник (будь-хто) думає про нього, головне, щоб ці думки чи уявлення відповідали сутності того тексту, здатного оживати в рецептивному полі тут-і-тепер. У такому разі виникає актуальна проблема просторової, а ще більше часової дистанції, адже історіограф не може пережити творчу лабораторію письменника, при найбагатшій уяві переміститися в колишнє століття. Вихід запропонували Г.-Г. Гадамер й П. Рікер. Історіограф має простувати від конкретного тексту, знаходячи в ньому притаманний лише йому код у різноплановій конкретно-історичній, сюжетній ситуації та в її перспективі, тяглоті стильової тенденції, напрямку, доби (епохи), можливих метаморфоз єдності розмаїття літературного процесу. Йдеться про дотримання *об'єктивного історизму*, котрий полягає в умінні бачити речі такими, якими вони є, нічого їм не приписуючи зайвого. Це поняття вперше вжив Л. Новиченко, коли переглядав свою літературознавчу спадщину, переписував наново власні інтерпретації лірики М. Рильського й П. Тичини, однак не сформулював відповідної дефініції. Людська свідомість, залежна від емоцій, переживань, осяянь, страждань, має властивості викривленого дзеркала, тому історіограф, не впадаючи у небажаний ригоризм, «приборкує», коригує суб'єктивні інтенції. Означення *художня література* підказує йому єдиний критерій, яким йому належить послуговуватися, — *художній*.

Технологія пильного читання покладена в основу моєї авторської «Історії української літератури. Кінець XIX — поч. XXI ст.» в 10-ти т. (Видавничий центр «Академія», з'явилося вісім томів), над якою я працюю, спираючись на досвід попередніх історіографів, зіставляючи їх концепції, пропоную історію текстів, а не біографій,

до яких звертаюся в разі потреби, не позалітературних подій, котрі правлять за певний контекст, виходжу з розуміння, що література *інша* дійсність, не тотожна довколишній, не відмежована від неї, тому що відбувається як квінт-есенція світу, постійно перебуває в циркуляції його креативних процесів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гнатишак М. Історія української літератури. Прага : Видавництво Юрія Тищенка, 1941. Кн. 1. 132 с.
2. Гнатюк М. Михайло Возняк і його «Історія української літератури». Возняк М. Історія української літератури : У 2 кн. Львів : Світ, 1992. Кн. 1. С. 3 – 30.
3. Гнатюк М. Іван Франко і проблеми теорії літератури. Київ : ВЦ «Академія», 2011. 240 с.
4. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. 604 с.
5. Грушевський М. Історія української літератури : В 6 т., 9 кн. / упоряд. В. Яременко; авт. передм. П. Кононенко. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 392 с.
6. Демська-Буздюляк Л. Історія літератури в Україні – проблеми та виклики сьогодення. *Сучасність*. 2010. Ч. 5.
7. Дончик В. Дещо з конкретного досвіду історіописання. *Філологічні семінари* : Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2010. Вип. 13. С. 23–28.
8. Єфремов С. Зеров М. Нове українське письменство. ЗІФВ ВУАН. 1926. Кн. 7/9.
9. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ : Феміна, 1995. 668 с.
10. Зеров М. Українське письменство / упоряд. М. Сулима. Київ : В-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 1301 с.
11. Київські неокласики / упоряд. В. Агеєва. Київ : Факт, 2003. 252 с.
12. Наєнко М. Історія українського літературознавства і критики. Київ : ВЦ «Академія», 2010. 515 с.
13. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія», 2005. 152 с.

14. Петров Н. Очерки по истории украинской литературы XIX столетия / передм., прим. Г. А. Александровой. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2020. 479 с.
15. Петров Н. Очерки по истории украинской литературы XVIII – XVIII веков: Киевская искусственная литература, преимущественно драматическая. Київ : Тип. Акц. О-ва «Петро Барський в Києві», 1911. 532 с.
16. Просалова В. Авторські історії української літератури в першій половині ХХ ст. : тенденції, проблеми, здобутки. *Філологічні семінари* : Київський національний університет імені Тараса Шевченка. 2010. Вип. 13. С. 50–58.
17. Соловей Е. Сергій Єфремов: доля і спадщина. Сергій Єфремов. Вибране. Статті. Наукові розвідки. Монографії. Київ : Наукова думка, 2002. С. 5–16.
18. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. / упоряд. та комент. Л. Гаєвської, П. Гонтаря, М. Гончарука, І. Денисюка, В. Колосової, С. Кравченко, Л. Міщенко; ред. В. Микитась, А. Халаманчук. Київ : Наукова думка, 1981. Т. 29. 603 с.
19. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. / упоряд. та комент. В. Колосової, В. Кречотня, М. Мишанича, М. Сулими; ред. О. Мишанича. Київ : Наукова думка, 1983. Т. 40. 559 с.
20. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. / упоряд. та комент. В. Кречотня, Т. Третяченко; ред. П. Колесник. Київ : Наукова думка, 1984. Т. 41. 684 с.

УДК 82.161.2:82-311.6

**РЕКОНСТРУКЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО КАНОНУ
В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ (90-і рр. ХХ ст.)****RECONSTRUCTION OF THE LITERARY CANON
IN INDEPENDENT UKRAINE (90s of the twentieth century)****Поліщук Я. О.,***orcid.org/0000-0001-9081-7900**доктор філологічних наук, професор,**завідувач кафедри українистики**Університету ім. Адама Міцкевича в Познані*

У статті розкриваються особливості переформатування літературного канону в перехідний період, яким стала рання доба незалежної України, тобто кінець ХХ ст. Це був час радикального перелому як у суспільному, так і в культурному житті країни. Складність ситуації полягала в переплетінні кількох різних чинників. Утратив значення канон соцреалізму, який тривалий час був невразливим. Водночас для створення нового канону виняткове значення мали умови культурної відкритості, що забезпечили повернення забутої чи репресованої спадщини. Відбувається також осмислення «повної» культури, заповнення лакун, які раніше були недоступні українському письменству. З'явилися вартісні тексти 90-х рр., що засвідчили нову естетичну якість та спроможність української літератури бути сучасною, актуальною, суспільно затребуваною.

Ключові слова: літературний канон, дискурс, література, соцреалізм, покоління, національна культура, постколоніалізм.

The article reveals the peculiarities of the national literary canon changing during the beginning of 1990th, which we also called the transitional period. It was a time of radical break of social and cultural life of Ukraine. It was necessary to ensure the completeness of the national culture, which it had previously been deprived of due to its colonial status. This proved to be a difficult task that could be realized only in a longer

time perspective. That task needed the efforts of several generations which represented different regions in their writings. A fundamentally new configuration has emerged in the literature of the period of independence of Ukraine. This configuration is embodied by several distinctive features of this time. Firstly, we are talking about the literature of socialist realism. For a long time, it was functional and dominant in the reader's perception. Those texts have lost their significance. Secondly, we had a situation when an understanding of the global literary context emerged. The reason for this had become the numerous significant works from the West and from neighbouring Central European countries, which were translated, published and discussed in Ukrainian and which reflected the postcolonial thoughts. Thirdly, an impressive retrospective of national literature was opened. There much of literary works had not been known or properly appreciated before. Fourthly, a new discourse began to fill in. It was provided by the literary texts of Yurii Andrukhovych, Oksana Zabuzhko, Ihor Rymaruk, Leonid Kononovych, Volodymyr Danylenko, Oles Ulianenko, Yurii Gudz, and many others. That discourse contributed to the accumulation of the aesthetic quality that will become the way for creating a new national canon of literature. The creation of such a canon began at the beginning of the XXI century, when real prerequisites emerged at the level of school and university literature teaching. Also, the basis of the new canon is clearly manifested in the content of modern textbooks and anthologies that represent contemporary Ukrainian literature.

Keywords: literary canon, discourse, literature, social realism, generation, national culture, postcolonialism.

Постановка проблеми. Категорії літературного канону притаманна амбівалентність, яка робить цей предмет привабливим для наукових досліджень, але водночас містить явні суперечності в розумінні його сутності. Через те канон належить до активно обговорюваних, проте складних для наукової дефініції. Дослідники стверджують, що цей термін не випадково запозичений із релігійного лексикону та зберігає за собою певний елемент сакральності. У сфері художньої літератури канонізація відбувається за своєрідними критеріями, проте вона не має тотального характеру: кожне покоління переформатовує літературну норму для себе, шукаючи в ній те, що близьке та зрозуміле. З одного боку, канон необхідний, аби впорядкувати наші уявлення про літературу,

вкласти їх у властиву ціннісну шкалу та ієрархічну систему. З іншого боку, всяке впорядкування передбачає умовність та спрощення, оскільки виділяє з множини окремі тексти, яким надаємо особливе значення, коштом інших, які в цьому контексті втрачають значення.

Утім, в українському науковому та науково-популярному дискурсі досі побутує розуміння канону як чогось непорушного та закостенілого: це очевидний рецидив директивного мислення. Адже в радянські часи канон справді мав абсолютне значення, через що зміни в ньому видавалися у принципі неможливими. Проте нині уявлення про канон та його стійкість істотно змінилися, і це неодмінний наслідок перехідної епохи з характерними для неї процесами ревізії цінностей.

Аналіз основних досліджень і публікацій. У сприйнятті канону варто розрізнити два чинники — естетичний та ідеологічний. Г. Блум, досліджуючи західні літератури (які, принагідно зазначимо, не мали проблем з жорсткою цензурою в ХІХ–ХХ ст.), акцентує роль естетичного чинника [2; 19; 20, р. 25 – 33]. Щоправда, в тіні його рефлексії лишається інша проблема, а саме залежність канону від влади та її культурної політики, яка здійснює безумовний вплив на формування пріоритетів та смаків людей, що визначають вартість художньої літератури. Учений критично коментує постулат французьких філософів М. Фуко та Р. Барта про відносність авторитетів та смерть автора, вважаючи їх творцями чергового антиканонічного міфу, покликаного руйнувати традиційні устої гуманітарного мислення, принаймні в європейському контексті. Адже канон надає форму, а її стійкість забезпечує авторитет «сильного поета», значення якого сакралізують (звідси — ореол безсмертя, яким «нагороджують» видатних письменників у кожній національній словесності) [2; 19]. М. Павлишин, осмислюючи досвід постколоніальної української культури, навпаки, звертає увагу на її залежність від минулого, що гальмувала процес переосмислення канону, тобто аналізував передовсім ідеологічну орієнтацію чи навіть політичну заангажованість у літературній творчості [11, с. 228].

Зазвичай для письменника розуміння канону має принципове значення, оскільки відображає уявлення про те, яку ідентичність він представляє, хто є його попередниками та які цінності ці попередники культивували. Але йдеться також, що не менш важливо, про ідентичність, яку зміцнює та розвиває письменник самим фактом своєї творчості. Водночас канонізація певних авторів не є процесом

випадковим чи самодостатнім, вона відбувається в конкретних суспільно-культурних умовах, відображаючи відповідну затребуваність суспільства на культу. Якщо б ми подивились на канон української літератури ХХ століття під естетичним кутом зору (за Г. Блумом), то були би далєбі розчаровані: далеко не завжди художні якості творів визначили визначне місце письменника в історії письменства.

Відтак, другий істотний критерій, який варто застосувати до канону, пов'язаний з його функційністю, а отже, ідеологічним навантаженням. Адже канон не постає сам по собі, його витворюють ті, хто репрезентують владу, тобто літературознавці, критики, редактори, освітяни тощо. Цей аспект переконливо висвітлює австралійський славіст Марко Павлишин. Він пише:

«До канону автори потрапляють, у принципі, тому, що перевагу їхніх текстів над іншими ствердили, на підставі тих чи тих критеріїв, голоси, авторитетні в культурі даного часу. Крім цього, роль у канонізації незрідка відіграють і позатекстуальні чинники — рухливість видавництва, удатна авторська самореклама. Потрапивши до канону, автор у ньому, з небагатьма винятками, затримується надовго. Навіть цілеспрямоване замовчування, як в українському прикладі постатей Розстріляного відродження, не здатне назавжди деканонізувати колись канонізованого автора. Відпорним на зміну політичного й культурного клімату в пострадянських умовах виявився й канонічний статус чільних представників літератури соцреалізму. Присутність у каноні забезпечує авторові послідовну видимість. На нього зобов'язані звертати увагу ті, хто займається вивченням і поцінуванням літератури. Мало важить, чи комусь «подобається» певний твір канонізованого автора. Будучи частиною канону, цей твір силою самого цього факту залишається в полі обговорення» [12, с. 7 – 8].

Дискусії про ідеологічне підґрунтя канону актуалізувалися в останні роки. Цікавий погляд на проблему пропонує британський дослідник (болгарського походження) Галін Тіханов. Він докладно розглядає характер конструювання за допомогою засобів літератури групових тождностей, констатує, що нині література перестала бути самодостатньою, що вона включена в широкий контекст творення ідентичностей у сучасному динамічному світі. Оглядаючись на теоретичні концепції ХХ століття, вчений фіксує в них певні спекуляції, тобто спроби монополізувати знання про літературний твір. Так,

аналізуючи досвід російського формалізму, він ставить риторичне питання: «Віддаючи формалізму почесне місце засновника сучасної теорії літератури, чи не приховуємо ми водночас його заангажованість у набагато ширший — і більш значущий — порядок денний, який намагався переосмислити статус людської волі, руйнуючи при цьому основи гуманізму?» [27, с. 27]. Відтак, Г. Тіханов вважає закономірною сучасну кризу теорії літератури: на його думку, вона відображає кризу канону, адже теорія, власне кажучи, спирається на літературний канон, але також його утверджує. У наш час виразно проявилися нові ідентичності, як-от ґендерні, етнічних меншин тощо, і вони поставили під сумнів традиційні авторитети, зокрема ті, що були сформовані під впливом імперських ідеологій ХІХ століття.

Постановка завдання. Цей висновок дослідника варто застосувати до української ситуації. Якщо прийняти його тезу, що в нашу добу відбулася деколонізація канону в англійській літературі, то для українського письменства це поки що невиразна перспектива. Незважаючи на актуальність деколонізації канону ХХ ст., зокрема соцреалізму, вона не відбулася блискавично з початком Незалежності, оскільки Україна поступово відмовлялася від колоніального статусу в 90-і роки та навіть на початку ХХІ ст. [13; 3; 17] Думки М. Павлишина про перехід до постколоніального статусу, які він висловлював на початку 90-х років, виявились надто оптимістичними [11, с. 234]. Поступове руйнування та переосмислення канону відбувається в період Незалежності, але з різною інтенсивністю та вибірково. Це спостерігають не тільки українські дослідники [4; 10; 16; 17], а й закордонні вчені, що аналізують сучасну українську літературу [1; 18; 22; 24; 30]. Таким чином, особливий інтерес має викликати перехідний період, себто ранній етап Незалежності України. Саме в цей час відбувається симптоматична зміна культурних кодів, зафіксована, між іншим, у реконструкції літературного канону.

У цій статті зосереджено увагу на переформатування літературного канону в перехідний період, яким стала рання доба незалежної України, тобто кінець ХХ ст. Проблема полягала в переплетінні кількох різних чинників, нерідко взаємно суперечливих. Якщо канон соцреалізму втрачав вплив, то для створення нового канону виняткове значення мало становлення моделі культурної відкритості [8], осмислення «повної» культури, заповнення лакун, які раніше були недоступні

українському письменству. Власне в 90-і рр. минулого століття були опубліковані знакові твори, що забезпечили нову якість української літератури та стали основою для її сучасного канону. На складному тлі й характері таких трансформацій буде наголошено в цій статті.

Варто зазначити, що в Україні досі не випадає стверджувати кризи теорії літератури, яка має місце на Заході. Це радше перспектива близького майбутнього, адже єдина теоретична основа розуміння літератури сьогодні виглядає як жорсткий корсет, накладений на делікатне тіло сучасної творчості. Сприймати цю творчість у застарілих категоріях — значить, примножувати помилки минулого. А потрібно знайти критерії, адекватні сучасному розвитку літератури [26, с. 229 – 230], зокрема в її незалежному сегменті, що став можливим в останній період розвитку нашої красної словесності.

Українське письменство за доби Незалежності пережило не просто реформу, але фактично системний перезапуск. Криза суспільного переходу визначила умови занепаду системи книговидавництва та преси у 1990-ті роки, що в функціональному плані загальмувало розвиток літератури як культурної інституції, тобто позбавило її ґрунту, змусило шукати іншу модель розвитку. Проте ще вразливішою стала тотальна переоцінка цінностей: власне вона й позначилася на всіх рівнях літературного процесу. З одного боку, така криза стосувалася художніх форм літератури — жанрів, стилів, риторики, мови. З іншого, охопила також внутрішній зміст словесної творчості, тобто характерні тенденції, ідеології, формування сучасних наративів тощо [6, с. 113].

Ранній період Незалежності, що припав на 90-і роки ХХ ст., виявився дуже насиченим, динамічним і багатим на події як суспільно-політичного, так і культурного життя. Це так чи інакше впливало на якість твореної в цей час літератури: народження та занепад жанрів і стилів, пріоритети тем і мотивів, профілі знакових персонажів. Тому можна стверджувати, що цей відносно невеликий відрізок часу охоплює досить активний рух, що має два однаково важливі та взаємопов'язані складники — творення та обігу художніх текстів. Він сформував новий тип українського письменника — вільної творчої особистості, відкритої на культурні запити свого народу й цілого світу. Однак це був також час становлення нового українського читача, звільненого від провінційно-загумінкового мислення, не обтяженого досвідом закостенілого соцреалізму, донедавна панівного та єдиного легітимного «методу»

в літературі. А поступу в письменстві не буває без зустрічі цих двох суб'єктів літературного процесу. «Для повноцінного функціонування літератури, музики, кіномистецтва важливе середовище, для якого все це буде писатися, співатися, зніматись. Має бути попит на українську літературу, музику, кіно, який штучно створити неможливо. Потрібно просто вивести нову породу людей», — пише про цей знаменний перехід В. Даниленко [6, с. 113].

Виклад основного матеріалу. Щоб зрозуміти непростий шлях до незалежної словесності 1990-х рр., слід згадати про ситуацію останнього радянського періоду, що забезпечила підґрунтя для культурного переходу 90-х [28; 29; 31]. Виразно означено шлях покоління шістдесятників, роль якого на сьогодні асоціюється зі спробою спротиву комуністичній владі [15], хоча таке уявлення дещо спрощене, а доба Незалежності стала серйозним іспитом на творчу зрілість для цілої генерації 60-х (це тема окремої дискусії [23], яку тут не порушуємо). На середину 80-х уже почалося формування колективного образу наступної формації, що стала системоутворючою для вільної літератури суверенної України: у незалежній Україні саме вісімдесятники стали адептами якісних змін та естетичної переорієнтації літератури. Однак між цими двома поколіннями залишається чимала клаузула, причому не лише часова, а й символічна. Так чи так, доводиться повертатися до осмислення доби пізнього соціалізму, коли за фасадним масивом соцреалізму ферментувалися якісно інші творчі проекти, головню поза офіціозом та в підпіллі [16].

У Радянському Союзі 70-80-х років були представлені три основні групи інтелектуалів: 1) провідники (свідомі або мимовільні) партійної політики, 2) дисиденти, що зазнавали утисків за свою діяльність і були втягнуті в політичні та соціальні процеси, 3) маргінальні інтелектуали, які сформували неофіційну підпільну культуру, своєрідний радянський андеграунд. Саме остання група стала опорною для нової доби [1, с. 17 – 18], оскільки в ній були акумульовані ті якості, які набули цінності в умовах демократичного суспільства. Середовище андеграунду творило, по суті, альтернативну культуру щодо панівної в СРСР моделі з соціалістичним реалізмом як єдино визнаним методом і напрямом творчості, таким чином протиставляючи себе тотальному «спотворенню духовності» [7, с. 671].

У культурі пізньорадянської доби відбувалися внутрішні процеси на рівні дискурсу та ідеології, що стали очевидними лише значно пізніше, коли ця культурна система зазнала тотальної руйнації [29, с. 34]. Якщо ці процеси частково описані з позицій Москви та Ленінграда [29; 31; 32], то в українському контексті вони залишаються екзотичним предметом дослідження [8; 9; 25]. А проте саме в рамках цього періоду сформувалися своєрідні поети «київської школи» (Василь Голобородько, Віктор Кордун, Микола Воробйов, Михайло Григорів), також не менш цікаві прозаїки — Богдан Жолдак, Лесь Подерв'янський, Володимир Діброва. Аналогічна група виникла також у Львові: вона відома завдяки підпільному альманаху «Скриня» (1971), що став приводом до політичних репресій учасників. Неофіційним лідером львівського гуртка був молодий поет Григорій Чубай, а належали до нього Микола Рябчук, Олег Лишега, Віктор Морозов, Орест Яворський, Роман Кісь. Зрозуміло, що згадані групи лишалися нелегітимними: існуючи в фактичному підпіллі, вони мали дуже обмежений вплив на оточення, головню на вузьке коло симпатиків та однодумців.

1970-1980-ті роки оприявнили тотальну кризу офіційної літератури соцреалістичного стибу. Уже тоді талановиті письменники шукали себе поза рамцями соцреалізму: таким чином проявив себе нурт химерної прози, що дав змогу істотно модифікувати як малі форми (оповідання, новела), так і романний жанр. Також спробою вийти поза береги офіціозу були форми пригодницького та фантастичного роману. Певної еволюції зазнала література для дітей і підлітків, яка в радянські часи була надто скромною, а нерідко й нудною ділянкою літпроцесу.

Доконечна потреба реформи у сфері літератури та культури на початку Незалежності була очевидною не для всіх. Проте в середовищі самих письменників виразно відчувалося затребування нового слова. У цьому також оприявнилась вичерпаність того національного наративу, який був вироблений раніше та супроводжував радянські часи. Згадуючи початки бунту поетів 80-х років, учасник гурту «Бу-Ба-Бу», а нині відомий поет, прозаїк, драматург Олександр Ірванець зізнається:

«Ми не мали чітко сформульованого маніфесту, наш маніфест таїться в нашій назві. Бурлеск, балаган, буфонада — цим все сказано. І хоча сьогодні, з відстані років виглядає, що ми таки й справді спромоглись дещо змінити в літературі загалом і в поезії зокрема, але тоді, двадцять два роки тому, ми більше переймалися тим, щоб

добре писати. Просто добре, краще, ніж писали інші, краще, ніж те, що можна було прочитати на сторінках тодішніх видань. В принципі це було не дуже важко. Тогочасні «метри» зовсім були розволочилися, вони вважали, що ситуація не зміниться ніколи. Потім, пізніше з'ясувалося, що ми таки справді створили новий ..., ні, не канон... ми створили нові правила гри. Кажучи простіше, ми повернули гру в поезію. Самовпевнені офіційні поети розлінувалися, і вже не грали в шахи, а буцали фігурки по шахівниці. Грали «в Чапаєва». Ми, здається, відновили правила гри. Хоча — не тільки ми, вся генерація восьмидесятників трудилася над цим» [5, с. 244].

Не випадає сподіватися від перехідного періоду видатних текстів: їх поява має бути належно підготовлена й забезпечена властивим контекстом. Дискусії про європейське та світове визнання української літератури, про Нобелівську премію для нашого письменника та подібні — свідчення нерозуміння поточної ситуації. Період ранньої Незалежності, тобто кінця ХХ ст., буде вписаний в історію літератури під знаком еkleктики. Це цілком зрозуміло, якщо зважити на масштаб змін, який став викликом для наших сучасників. Зміни зокрема проявилися в докорінній переорієнтації, якої зазнали всі види мистецтва незалежної України, хоча з різною амплітудою та динамікою. Еkleктичний, межовий, перехідний характер можна простежити на прикладі найвизначніших текстів цієї доби, як-от романи Юрія Андруховича «Рекреації» (1992), «Московіада» (1993), «Перверзія» (1996), Євгена Пашковського «Вовча згряя» (1990) «Безодня» (1992) та «Щоденний жезл» (1999), Оксани Забужко «Польові дослідження з українського сексу» (1996), Олеся Ульяненка «Сталінка» (1994) та «Вогненне око» (1997), Леоніда Кононовича «Тема для медитації» (1994), Юрія Іздрика «Воццек» (1996), Володимира Діброва «Бурдик» (1997) та ін. Еkleктичний характер сучасної творчості є ознакою, яку можна завважити і на прикладі окремих творів, і на рівні літературного процесу в цілому. Такий підхід мав сприяти подоланню гріхів минулого, що виявилися у спадкових хворобах соцреалізму: українська література в її соцреалістичному каноні (який на той час втратив легітимність, але не втратив впливу) була нудною, загумінковою та вторинною щодо російської.

Утім, естетичну еkleктику випадає оцінювати також у позитивному світлі, адже вона забезпечила властивий перехід без різких розривів,

до того ж, утілювала характерний образ межової епохи в усіх можливих проявах. Це було мистецтво компромісів — світоглядів, ідеологій, поколінь, стилів і манер. У ньому проявилася своєрідність соціокультурної ситуації пізніх 1980-х та 1990-х рр. Українські письменники діагностували процес суспільного розвитку, не минаючи його проблем та нерозв'язних суперечностей. До того ж вони звіяряли свою художню оптику за новими критеріями, адже в період Незалежності відкрилися широкі можливості доступу до світової культури (раніше міцно цензурованої комуністичним режимом), передусім сучасної культури Заходу [1, с. 169 – 170]. Передумовою такого повороту стали численні переклади, що з'явилися в Україні: вони закладали перспективу оцінки українського письменства в координатах європейської та світової літератури, в універсальному вимірі.

Таку перспективу забезпечили також републікації забутих та заборонених авторів минулого — від Пантелеймона Куліша та Володимира Винниченка до Миколи Хвильового й шістдесятників, а також великого пласту еміграційного письменства, репрезентованого низкою видатних імен, як-от Ігор Костецький, Юрій Косач, Улас Самчук, Юрій Шерех та ін. Увесь цей масив, що став доступним українському читачеві наприкінці 1980-х та у 1990-х рр., важливий не тільки у плані повернення несправедливо забутої спадщини. Він справляв ефект відродження затонулої атлантиди, адже переконливо свідчив, що соцреалізм аж ніяк не вичерпує багатства нашої художньої словесності. Навпаки, поза радянською літературою існували, апробувались та розвивались різні цікаві явища, які випадає нині синхронізувати з європейським культурним процесом. Це мало принципове значення для письменників доби Незалежності, бо відкривало перед ними небачені горизонти творчості, засвідчувало широкий спектр естетичних практик минулого, а також ставило в умови конкурентного зв'язку з сучасною глобальною культурою.

Для першого десятиліття Незалежності дуже характерне прагнення позбутися неповноти української літератури, дозаповнюючи її в тих жанрах та формах, які раніше не були реалізованими. Ця тенденція пов'язана з апелюванням до відомого постулату Дмитра Чижевського, який в «Історії української літератури» (1956) обґрунтував тезу про неповноту нашого письменства. З набуттям Україною статусу незалежної держави така історична неповнота починає все активніше

й виразніше усвідомлюватися національними елітами. Властиво, небувалий ентузіазм письменників 1990-х можна значною мірою пояснити як спробу реабілітації літератури через адаптацію раніше відсутніх чи слабо прописаних тем, мотивів, колізій, ідей, а також освоєння відповідних художніх якостей — стильових та образно-риторичних засобів.

Варто наголосити, що згадана теза Дмитра Чижевського знайшла наприкінці 80-х років несподіваний відгук (непрямий, але доволі симптоматичний) у публічному виступі провідного діяча з покоління шістдесятників, літературознавця й публіциста Івана Дзюби. Його стаття «Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність?» була майже одночасно опублікована в кількох періодичних виданнях: для вільного світу вона стала відома завдяки журналові «Сучасність» (1988, ч. 9), а для українського читача була оприлюднена у грудні 1988 року в газеті «Культура і життя», також у спеціальному випуску збірника «Наука і культура» (1988, вип. 22) та в журналі «Коммунист» (у перекладі російською мовою). Іван Дзюба закладав принципово нове розуміння української літератури й мистецтва на зорі Незалежності [14, с. 89-90]. Поняття неповноти, яке свого часу впровадив у вжиток Д. Чижевський, тут було наповнене новим змістом, актуалізоване для умов виходу України з колоніального засилля.

«Сьогодні, — твердив автор, — українська національна культура — це **культура з неповною структурою** (виділення наше — Я. П.). По-перше, тому, що ряд її ланок послаблено, а деяких взагалі немає. По-друге, тому, що українська мова не виконує всіх своїх суспільних і культурних функцій, а національна мова — це все-таки становий хребет національної культури, і навіть невербальні, несловесні мистецтва через ряд опосередкувань усе-таки пов'язані з мовою, з уявленнями, оформлюваними мовою, і навіть із самим звучанням мови. [...] Якщо ми маємо сьогодні факт відходу цілих соціально-культурних шарів населення від української мови, особливо технічної і наукової інтелігенції, взагалі міського люду, — факт, зумовлений не в останню чергу «перекосами» в освітній справі тощо, — так це ж не просто звуження сфери вживання українського слова, як ми вже звично кажемо. Це і колосальне збіднення змісту українського мовлення, зниження його інтелектуального і духовного потенціалу, тобто, зрештою, вихолощування української національної культури. Бо національна

культура — це не тільки твори професійного чи народного мистецтва, то вже її вивершення, а її підґрунтя — це насамперед буденне життя слова і думки, незліченних душевних актів у слові» [8, с. 313].

Сформульована Дзюбою ідея повернення до повноцінного сприйняття національної культури викликала жваву дискусію серед українських інтелектуалів. Пафос письменника-дисидента був спрямований на потребу заповнення тієї істотної лакуни, яка утворилася в часи бездержавного існування, а отже, обмеженого й фрагментаризованого функціонування мови та літератури як суспільних інституцій. Багато хто з колег-літературознавців, критиків та письменників сприйняв цей пафос із розумінням. Працювати на розбудову літературного поля можна було на різних рівнях, причому всяка така робота була важливою, хоча не всяка була затребувана саме в перехідний період, що викликало розчарування серед багатьох літераторів, особливо молодших поколінь, що не мали гідних умов для творчої самореалізації.

Таким чином, у період Незалежності особливо гостро постала потреба оновлення літературного канону. Конкретніше кажучи, вона проявилась у характерних чинниках того часу, які у своєму взаємному зв'язку забезпечили особливість культурної ситуації 90-х:

Оскарження та дискредитації канону, витвореного соцреалізмом та чинного до 1980-х років. Він абсолютно не відповідав вимогам поточного моменту, оскільки на повну міру виявляв свою ілюзорність, презентував фальшиві цінності. Література соцреалізму втратила значення, не витримала випробування часом.

Включення до канону письменників та творів, що були заборонені з ідеологічних міркувань, як-от Пантелеймон Куліш, Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Микола Хвильовий, Валер'ян Підмогильний.

Реактуалізація літератури шістдесятників, які лишалися творчо активними (не всі, але частина з них) та акцентували на національно-патріотичних цінностях, як-от Ліна Костенко, Іван Драч, Юрій Мушкетик, Роман Іваничук, Дмитро Павличко, Володимир Дрозд, Євген Гуцало.

Акцептація заборонених чи цензурованих творів письменників із покоління 60-х рр., головню дисидентів (Василь Стус, Євген Сверстюк, Іван Дзюба, Валерій Шевчук, Іван Світличний та ін.). Цього разу

повернення із забуття було щасливим шансом остільки, оскільки автори здебільшого вижили й продовжили працювати творчо.

Переоцінка творчості письменників старшого покоління, що були визнані в радянські часи, проте в 90-х переорієнтувалися і запропонували нові або відредаговані видання своїх творів, що вписувалися в культурну програму Незалежності (Олесь Гончар, Павло Загребельний, Анатолій Дімаров).

Прийняття масиву літератури, створеної у ХХ ст. поза межами України й практично не відомої материковому читачеві. Цю літературу забезпечили діячі першої (після поразки УНР, 20-30-і рр.) та другої (після Другої світової війни, головню письменники МУРу, але також поети «Нью-Йоркської школи») хвилі еміграції ХХ ст. Із цим масивом склалося непросто, оскільки він, за певними винятками, так і не став предметом серйозного переосмислення для пересічного українського читача, через що донині відомий лише вузьким фахівцям від історії літератури.

Перша адаптація, що включала критичну рефлексію та читацькі відгуки на твори, написані власне за умов суспільної трансформації та незалежної України, тобто в період від кінця 80-х до кінця 90-х років. Ці твори, як-от «Московіада» Юрія Андруховича або «Польові дослідження з українського сексу» Оксани Забужко, ще не могли бути включені до національного канону з об'єктивних причин, проте вони виявляли цілком інший культурний дискурс, співвідносний із вимогами нового часу.

Літературний ландшафт перехідного періоду значною мірою характеризує парадокс, який добре розкрив Марко Павлишин. Замість деконструкції канону на початку 1990-х років відбулося його легке ретушування, зокрема завдяки авторитету провідних діячів покоління шістдесятників, що визначали тоді політичні та культурні орієнтири молодій незалежній державі. Осучаснення поглядів на письменство — передовсім у прикладному, практичному вимірі, який забезпечують шкільні підручники та хрестоматії, виявилось неможливим, оскільки увійшло в суперечність із розумінням канону як «іконостасу», що його не можна руйнувати, не руйнуючи основ державності, тобто безумовної цінності для всього суспільства. Адже не випадає сумніватися в самій основі національного буття, яке нібито представляє літературний іконостас. Зміна канону стала нагальною потребою переходу до нової

парадигми національної культури за умов самостійної України, проте вона суперечила волі тогочасної еліти.

Як видно, всебічна й неупереджена дискусія про соцреалізм та його вплив на нашу художню словесність ХХ ст. залишається на часі й тепер, бо на системному рівні вона не була проведена. Щось подібне трапилося в українському суспільстві з декомунізацією, яка не була вчасно проведена, що зумовило цілий шлейф ностальгійних настроїв за радянським минулим. Схоже, такий стан справ відображав свідомість тогочасних еліт, які великою мірою втілювали перероджену сутність радянської номенклатури: принаймні таку мутацію радянських еліт фіксують закордонні дослідники проблеми [28]. Це, однак, не означає, ніби соцреалізм був цілком списаний в архів, виключений з активного ужитку: вироблена ним публічна мова продовжувала існувати, хоч і в зміненому форматі [21, с. 415]. Мовно-риторичні фігури цієї мови набули нової функції в текстах незалежної словесності. Вони використовуються або з ефектом іронічного обігрування та пародіювання (група «Бу-Ба-Бу», Оксана Забужко, Володимир Діброва, Василь Кожелянко), або ж піддаються переосмисленню як ідеологічні конструкти (Євген Пашковський, Олесь Ульяненко, Юрій Гудзь, Костянтин Москалець, Степан Процюк).

Досягнення постколоніального стану визволення та емансипації від культури минулого розтягнулося на роки чи навіть десятиліття. Відтак, М. Павлишин, який констатував такий стан уже на початку 90-х років, виявився надмірним оптимістом у своїй оцінці. Він писав: «Політичну мету антиколоніалізму — незалежність — в Україні вже досягнуто, а з цим втратили свою життєвість дві раніш продуктивні форми управління часом: по-перше, маніпуляції розповідями про минуле для того, щоб виправдати певний шлях до утопічного майбутнього, як у колоніалізмі радянського типу, і по-друге, обожнювання певних сторінок минулого для того, щоб конструювати з них надійні моделі для визволення від колоніалізму» [11, с. 228]. Учений тоді не врахував, наскільки чіпким виявиться «повзучий» колоніалізм в Україні, котра реальну незалежність здобула лише в останні роки шляхом збройного протистояння імперській Росії.

Утвердження постколоніального статусу України відбувалося впродовж кінця ХХ та поч. ХХІ ст. нерівно, з перервами та відкатами назад. Безумовно, сучасна художня література йшла у фарватері цього

процесу, задавала тон і нерідко випереджала політичні рішення. Можна погодитись із М. Павлишиним в іншому висновку з початку 90-х рр.: «...У ній відкрився вже чималий постколоніальний простір, на якому можливі і вільні імпрровізації на пережиті колоніальні та антиколоніальні теми, і відпочинок від гідної, але дещо передбачливої культури й літератури обов'язку, яка існувала обабіч стіни між офіційним та опозиційним в колонізованій Україні» [11, с. 234].

Переосмислення літературного канону стало нагальною справою українського літературознавства, яке після 1991 року почало шукати адекватні підходи та інтерпретації в цьому напрямку. Можна завважити характерні тенденції, які проявилися в літературознавчих працях, присвячених зміні канону. Одні вчені ставили в основу чинник національної ідентичності: вони оцінювали ті твори, які найбільшою мірою втілювали національні інтенції, відповідали зростаючій свідомості українства, що потребувало згуртування в ім'я побудови української держави. Другі ж акцентували на потребі модернізації літератури, яка після тривалого колоніального існування нарешті ставала в рівень з іншими національними письменствами Європи, набувала ознак культурної відкритості й толерантності щодо іншого. Прихильники цього погляду були принципово наставлені на Захід і трактували модернізацію як рух у західному напрямку, зокрема поширення постмодерністської естетики, вже досконало виробленої в країнах Заходу.

Загалом діапазон дискусій про сучасну українську літературу можна представити у трьох опціях, які виділяє О. Гнатюк: 1) української мови; 2) концепції нації; 3) модернізації [3, с. 487 – 489]. Вони в загальних рисах накладаються на подані вище критерії. Якщо перші дві опції були сконцентровані навколо національної мови та культури, їхнього розвитку та статусу в незалежній Україні (що, своєю чергою, визначало й статус українства — як етнічної чи політичної нації), то третя виражала прагнення вийти з глухого кута, виборсатися з тіні колоніальної свідомості, попри її важку до переосмислення спадщину.

З роками поміж різними підходами виробився певний консенсус. Прозахідну орієнтацію та настанову на сучасність у нашій геокультурній ситуації довелося поєднати з турботою про збереження національної самобутності. Адже українська література не розвивалася у вакуумі, вона надалі відчувала потужний тиск із боку (пост)імперської Росії.

«Українська література, — твердила Роксана Харчук, підсумовуючи розвиток нашого письменства у кінці ХХ та на початку ХХІ ст., — залишається постколоніальною, тобто віддзеркалює буття колоніальної нації, яка після русифікації та советизації повертається до власної ідентичності [...]. Українська література функціонує в суспільстві «цивілізаційного розламу»: частина українського суспільства, яка живе на Сході і Півдні України, переважно не ідентифікує себе з українською мовою і культурою, демонструє різке їх неприйняття як меншовартісних порівняно з російськими аналогами, переважно попсовими» [17, с. 233-234]. Ця патова ситуація зазнала значних змін на краще в останні роки, зокрема в умовах російсько-української війни, що прискорила ідентичнісні процеси в українському суспільстві. Слід наголосити, що в цих процесах помітну роль зіграла саме сучасна українська література, адже твори, які були написані в період незалежної України та претендують на входження до канону, зазвичай відповідають обом згаданим вище критеріям — як національного спрямування, так і сучасності.

У розмислах про канон важливо сприймати цю категорію як рухливу й відкриту, що не тільки закладає певну норму, а й передбачає її всебічну апробацію. У цьому сенсі канон амбівалентний: він водночас і стверджує, і ставить під сумнів, заперечує. Саме таке розуміння цієї категорії пропонував М. Павлишин. Учений вбачав силу канону у двох вимірах: вона проявляється як через неупереджену дискусію щодо ідеології, так і через ретельний філологічний аналіз текстів. Дослідник стверджує:

«Канон, уявлений не як набір нерухомих святинь, а як стимул до повсякчасної мобілізації історичних набутків культури в осмисленні місця людини в соціальних і культурних оточеннях, котрі безперервно змінюються, потребує безустанного переосмислення, що, знову ж таки, мусить базуватися на повторному, дбайливому поверненні до букви канонічних текстів. Ці тексти спроможні діяти як стимули в культурній системі, коли до них раз у раз повертаються з екзегетичним наміром. Приблизність у поводженні з ними, спрямована на підкорення їх заздальгідь заданим ідеологемам, заперечує їхню потенційну актуальність. Канонізовані тексти потребують, аби їх читали ретельно, з увагою до деталей» [12, с. 12].

Висновки. Сучасне розуміння літературного канону спонукає до уважного з'ясування значення художніх текстів крізь призму їхнього суспільного сприйняття. Таким чином виявляється динаміка канону, його амбівалентний вплив — як хранителя традиції та її руйнівника водночас. Це особливо помітно в українському літературному житті 90-х років минулого століття: у той час поняття канону зазнало рішучих і неспростовних змін.

В українському письменстві періоду Незалежності склалася принципово нова конфігурація, яку втілюють прикметні властивості цього часу. По-перше, втратила значення література соцреалізму, яка тривалий час була якщо не домінантною, то принаймні функціональною у сприйнятті читача, утворивши нішу, яку слід було заповнити новими, актуальними текстами. По-друге, з'явилося розуміння світового контексту творчості, мірою того, як предметом перекладу, публікації та обговорення стали численні знакові твори з-за кордону — як із Заходу, так і з сусідніх центральноевропейських країн, із постколоніального світу. По-третє, відкрилася вражаюча ретроспектива національної літератури, в якій багато вартісного доти не було відомо чи належно оцінено. По-четверте, в 1990-і роки почато заповнення й розбудову нового дискурсу.

Новий рівень сучасної літератури забезпечили художні тексти Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Ігоря Римарука, Леоніда Кононовича, Василя Герасим'юка, Володимира Даниленка, Олеся Ульяненка, Юрія Гудзя, Юрія Іздрика, Тараса Прохаська, Костянтина Москальця та багатьох інших. Ці тексти акумулювали нову естетичну якість, що стає затребуваною на початку ХХІ ст., коли виникають реальні передумови для зміни національного канону на рівні шкільного та університетського викладання літератури, а також змісту хрестоматій та антологій, що репрезентують сучасну українську словесність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрейчик М. Інтелектуал як герой української прози 90-х років ХХ століття. Пер. з англ. І. Андрущенко. Львів : ЛА «Піраміда», 2018. 186 с.
2. Блум Г. Західний канон : книги та тлі епох. Пер. Р. Семків та ін. Київ : Факт, 2007. 720 с.

3. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність. Авториз. пер. з пол. Київ : Критика, 2005. 528 с.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. 2-е вид. Київ : Критика, 2013. 344 с.
5. Габор В. «Як воно було...» (Інтернет-розмова як введення до «БУ-БА-БУ»). Габор В. Тріснуте дзеркало. Візії, статті та передмови. Львів: ЛА «Піраміда», 2019. С. 238–249.
6. Даниленко В. Лісоруб у пустелі. Письменник і літературний процес. Київ : Академія, 2008. 352 с.
7. Дзюба І. Духовні спустошення і трансформації в українському суспільстві ХХ ст. Дзюба І. З криниці літ. Т. 2. Київ : Обереги, Гелікон, 2001. С. 667–672.
8. Дзюба І. Чи усвідомлюємо ми українську культуру як цілісність? *Наука і культура*. Україна. Київ : Знання, 1988. С. 309–325.
9. Каганов Ю. Конструювання «радянської людини» (1953–1991) : українська версія. Запоріжжя : Інтер-М, 2019. 432 с.
10. Моренець В. Український літературний канон: міфи і реальність. *Оксиморон*. Літературознавчі статті, дослідження, есеї. Київ : Факт, 2010. С. 13–33.
11. Павлишин М. Канон та іконостас. Літературно-критичні статті. Вст. ст. І. Дзюби. Київ : Час, 1997. 447 с.
12. Павлишин М. Ольга Кобилянська: прочитання. Харків : Акта, 2008. 358 с.
13. Рябчук М. Долання амбівалентності. Дихотомія української національної ідентичності – історичні причини та політичні наслідки. Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2019. 252 с.
14. Рябчук М. Квазіменшинна / квазідіаспорна модель функціонування української культури в Україні: постколоніальна амбівалентність. *Схід – Захід*. Випуск 16–17 (2013). С. 89–101.
15. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво : Профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти). 2-е вид., доп. Київ : Смолоскип, 2019. 595 с.
16. Українські літературні школи та групи 60–90-х рр. ХХ ст. Антологія вибраної поезії та есеїстики / упор. В. Габор. Львів : ЛА «Піраміда», 2009. 620 с.
17. Харчук Р. Сучасна українська проза: постмодерний період. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.

18. Хофман Т. Літературні етнографії України: проза після 1991 року <http://surl.li/lymbe>.
19. Bloom H. *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Macmillan, London 2006. 562 p.
20. Bloom H. *An Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*. Yale University Press, New Haven, Conn. 2011. 357 p.
21. Głowiński M. *Zła mowa. Jak nie dać się propagandzie*. Warszawa: Wielka Litera, 2016. 416 s.
22. Matusiak A. *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną*. Wrocław: Wydawnictwo KEW, 2020. 387 s.
23. Polishchuk Y. The concept of the Sixtiers in cultural discourse // «*Studia Ukrainica Posnaniensia*», 2022, t. X/2. C. 145–157. <https://doi.org/10.14746/sup.2022.10.2.10>.
24. Rewakowicz M. G. *Ukraine's Guest for Identity. Embracing Cultural Hybridity in Literary Imagination, 1991–2011*. Lanham, Maryland: «Lexington Books», 2018. 27 p.
25. Risch W. J. *The Ukrainian West: Culture and the fate of empire in Soviet Lviv*. Cambridge: Harvard University Press, 2011. 360 p.
26. Ronen R. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 244 p.
27. Tihanov G. (ed.), *The Birth and Death of Literary Theory. Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford: Stanford University Press, 2019. 258 p.
28. Tucker A. *The Legacies of Totalitarianism. A Theoretical Framework*. New York: Cambridge University Press, 2015. 270 p.
29. Yurchak A. *Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation*. Princeton, NJ: Princeton university press, 2006. 331 p.
30. Zambrzycka M. *Narracje melodyczne w ukraińskiej literaturze popularnej. Wybrane przykłady*. Warszawa: Wyd. UW, 2022. 229 s.
31. Zubok V.M. *A failed empire: The Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev*. Chapel Hill: University of North Carolina press, 2007. 467 p.
32. Zubok V.M. *Zhivago's children: The last Russian intelligentsia*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard university press, 2009. 453 p.

ІСТОРИЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82-311.6 (161.2) «19»

УКРАЇНСЬКИЙ ІСТОРИЧНИЙ РОМАН: ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

UKRAINIAN HISTORICAL NOVEL: WAYS OF FORMATION AND DEVELOPMENT

Віннічук А. П.,

orcid.org/0000-0003-0359-4169

кандидат філологічних наук, доцент,

завідувач кафедри української літератури

Вінницького державного педагогічного університету

імені Михайла Коцюбинського

Накопичений мистецтвом слова досвід ніколи не відходить у вічність. На певному етапі літературного поступу він може до певної міри вичерпуватися, щоб згодом відродитися у новому контексті — вже в модифікованій формі. Актуальність дослідження історичної прози, зокрема її шляхів становлення та розвитку, специфіки, тематики, є цілком закономірною, оскільки твори про національну минувшину дають змогу читачеві усвідомлено чи спорадично зануритись у сенс життєвих реалій, зосібна, усвідомити морально-етичні ідеали українського народу, фізичну й духовну витривалість учасників національно-визвольних змагань, глибинні загальнолюдські цінності, які в історичній прозі набагато виразніші, точніші, ніж у соціологічних та історичних розвідках. Художня модель героїчного минулого слугує формуванню історичного мислення, глибшому розумінню особистістю власного місця в соціумі, віднайденню індивідом шляхів до самопізнання й самоствердження.

У статті простежено генезу та основні етапи становлення українського історичного роману, розпочинаючи з 1929 року — роман «Зиновій Богдан Хмельницький. Історична картина подій, характерів, і звичаїв XVII століття в Малоросії» П. Білецького-Носенка — через роман «Чорна рада. Хроніка 1663 року» — до сучасних творів про

минувшину П. Загребельного, Р. Іваничука, В. Шевчука, Ю. Мушкетика та ін.

З'ясовано специфіку історичної романної прози, розкрито значення понять «історичний роман», «художня та історична правда»; визначено роль художнього домислу та вимислу; узагальнено погляди вітчизняних дослідників історичної прози щодо її типології.

Ключові слова: історичний роман, історична правда, художня правда, художній домисел, художній вимисел, класифікація.

The experience accumulated by the art of words never goes away. At a certain stage of literary development, it can be exhausted to a certain extent, only to be revived in a new context in a modified form. The relevance of the study of historical prose, in particular its ways of formation and development, specificity, themes, is quite natural, since works about the national past allow the reader to consciously or sporadically immerse himself in the meaning of life realities, in particular to understand the moral and ethical ideals of the Ukrainian people, the physical and spiritual endurance of the participants in the national liberation struggle, and the deep human values that are often much more expressive and accurate in historical prose than in sociological and historical research. The fiction model of the heroic past serves to shape historical thinking, to deepen an individual's understanding of his or her own place in society, and to help individuals find ways to self-knowledge and self-affirmation.

The article traces the genesis and main stages of formation of the Ukrainian historical novel, starting with the novel «*Zynovii Bohdan Khmelnytskyi. Istorychna kartyna podii, kharakteriv, i zvychai XVII stolittia v Malorosii* (*Zynoviy Bohdan Khmelnytsky. A Historical Picture of Events, Characters, and Customs of the Seventeenth Century in Little Russia*)» by Pavlo Biletsky-Nosenko — through the novel «*Chorna rada. Khronika 1663 roku* (*Black Council. The Chronicle of 1663*)» — to contemporary works about the past by Pavlo Zahrebelnyi, Roman Ivanychuk, Valerii Shevchuk, Yurii Mushketyk and others.

The specifics of historical novel prose are elucidated, the essence of the concepts of «historical novel» and «artistic and historical truth» is revealed, the role of fictional conjecture and fiction is determined. The article summarises the views of domestic researchers of historical prose on its typology.

Keywords: historical novel, historical truth, fictional truth, fictional conjecture, fiction, classification.

Постановка проблеми. Історична тематика віддавна посідає одне з чільних місць у вітчизняному літературному процесі як з огляду на суто кількісні виміри, так і в аспекті рівня художнього моделювання минулого засобами словесного мистецтва. Струмінь цієї проблематики в національній літературі надзвичайно потужний — від «Повісті врем'яних літ», «Історії Русів» через історичні твори Т. Шевченка, П. Куліша, В. Будзиновського, М. Старицького до романів П. Загребельного, Ю. Мушкетика, Р. Іваничука, В. Шкляра. Творча еліта України повсякчас прагнула в образній формі узагальнити найважливіші віхи історичного буття етносу. Як на нашу думку, маємо справу із запропонованою французьким філософом М. Ферро дефініцією «матриця історичної пам'яті». Йдеться про сукупність етнонаціональних стереотипів сприйняття власного минулого. Особливістю ж етнічної пам'яті є здатність пробуджуватися й повертати до колективної уяви те, що, здавалось би, цілком забуте. Варто зосередитись також на особливій ролі історичного письменства у розв'язанні виховних завдань, що стоять перед літературою й мистецтвом. Адже позасумнівним є той факт, що ідейно й художньо досконалі історичні твори слугують одним із засобів вираження національної самосвідомості народу. Вони не дистанціюють нас від дня нинішнього, а, навпаки, присутньо сприяють глибшому осягненню минулого, спроектованого на проблеми сьогочасні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Із часів появи історичного роману й до сьогодні увага критиків, істориків і теоретиків літератури звернена до проблеми жанрових особливостей творів про минуле, їх ідейно-тематичного розмаїття. У працях С. Андрусів [1 – 3], Є. Барана [5], А. Віннічук [6 – 7], А. Гуляка [8], І. Дзюби [9], М. Ільницького [11], Ф. Кейди [12], Ю. Коваліва [13], Б. Мельничука [15], М. Наєнка [16], Д. Пешорди, Л. Ромащенко [19], М. Сиротюка [20] та ін. порушено ключові проблеми теоретичного дослідження історичного прозописьма. Серед них найбільш дискусійними є визначення місця історичного роману в жанровій системі літератури, основні принципи класифікації, трансформація історичної правди, зокрема співвідношення між фактом і художньою вигадкою, співмірність вимислу й домислу. Науковці

аналізують проблеми, пов'язані з історією становлення та розвитку історичного роману, їх жанровими модифікаціями тощо.

Постановка завдання. Метою розвідки є дослідження та узагальнення наукового набутку про український історичний роман. А відтак **завдання** полягають у відстеженні основних етапів розвитку романів про національне минуле, осмисленні процесу трансформації історичної правди в художню, визначенні тематичного діапазону, виокремленні функцій історичної романістики з-поміж інших творів художньої літератури.

Виклад основного матеріалу. З історії питання. Початок ХІХ століття знаменується виходом писемних пам'яток із історії України, зокрема «Історія про унію» та «Історія Малоросії» Д. Бантиш-Каменського, «Історія Русів» О. Кониського, численних видань О. Бодяньського з різних галузей української науки про минуле. Такий інтерес до національної героїки сприяв появі низки історичних оповідань, повістей та романів.

Предтечею історичного роману можна вважати твір П. Білецького-Носенка «Зиновій Богдан Хмельницький. Історична картина подій, характерів, і звичаїв ХVІІ століття в Малоросії» (1829). Звернення до історичної теми для письменника не було випадковим: по-перше, митець походив із родини, яка з діда-прадіда «... була активним учасником і творцем історії: пра-прадід служив у війську Богдана Хмельницького, ... дід — полковий сотник, ..., батько також присвятив себе військовій службі ..., мати — небога знаменитого духовного письменника ХVІІІ століття Георгія Кониського..., сам письменник із п'ятирічного віку перебував на військовій службі» [8, с. 175].

П. Білецький-Носенко, відчуваючи потреби часу — зародження та формування історичного мислення в Україні, розуміння національної самобутності українського народу, написав роман російською мовою, у якому зобразив селянсько-козацькі повстання 1591 – 1593 та 1594 – 1596 рр., відтворив справжніх історичних діячів К. Косинського, С. Наливайка, Б. Хмельницького, Івана Богуна, Максима Кривоноса, Івана Золотаренка, Данила Нечая та ін.

Уже зверненням до героїчної минувшини письменник виходив за межі хутірського життя, сімейних інтересів і конфліктів, порушував суспільно важливу тематику, розширював жанрово-тематичні обрії дошевченківського українського письменства. Відкидаючи

етнографічно-побутову описовість, П. Білецький-Носенко прагнув заглибитися в сенс духовного й матеріального буття українського народу, наголосити на його національній самобутності. Своїм романом митець утверджував довір'я до історії, спрямовував літературу на висвітлення конкретно-історичних джерел українського життя. Поза сумнівом, на ідеологічну концепцію роману вплинули світоглядні принципи, властиві тогочасній дворянській інтелігенції — генеалогічні шукання, спогади про привілеї, загострений патріотизм і под. Одначе заслугою письменника є справді велика проникливість у з'ясування причин національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького — соціальний, національний і духовний гніт.

Перший історичний роман українською мовою «Чорна рада. Хроніка 1663 року» (1844 – 1846) П. Куліша було опубліковано в 1857 році.

Кулішеве українство та зацікавлення національною історією, на думку А. Гуляка, викликане «... швидким ростом авторитету української літератури, репрезентованої такими відомими іменами письменників, як І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, М. Костомарова та ін.» [8, с. 55]. Епохального значення набув «Кобзар» (1840) та «Гайдамаки» (1841). Пильну увагу П. Куліша привертали фольклор та етнографія, митець зосереджувався на «... легендах про історичні особи і події..., вираженнях способу думок народу і погляду на свою власну історію» [8, с. 59]. Осмислюючи науково та художньо історичну роль народних мас в історії, П. Куліш насамперед акцентував на автентичності та достовірності історичних джерел, у яких не мало бути суб'єктивного тлумачення подій. Історизм художнього мислення П. Куліша формувався не лише на ґрунтовному вивченні історії України, а й на знайомстві з працями В. Скотта, Г. Лессінга, Й. Гердера, Е. Канта та ін.

Історичні романи другої половини ХІХ століття прикметні широтою тематичного діапазону — від доби Київської Русі до переломних подій минулого століття. Осібне місце в національному письменстві належить творам про державницькі змагання нації, що супроводжували весь бездержавний період її історичного розвитку. Перебіг поворотних моментів національно-визвольних рухів був об'єктом художніх спостережень багатьох письменників.

У романах М. Старицького «Богдан Хмельницький» (1896 – 1897), «Молодість Мазепи» (1898), «Руїна» (1899), «Останні орли» (1901), «Розбійник Кармелюк» (1903) тощо чітко простежуємо тенденцію до

реалістичного відображення історичних подій, зображення людини в її органічних зв'язках із середовищем. Письменник тяжів до відтворення внутрішнього стану індивіда на тлі суспільно значущих подій, порушував серйозні питання суверенітету України, її взаємин із Туреччиною, Польщею та іншими країнами художньо осмислював подальші шляхи розвитку нації, утверджував гуманістичні ідеали. Варто зазначити, що художній вимисел у творах романіста ніде не виходить за межі ймовірного, не зруйновує логіки загальновідомих фактів. Зображуючи гетьманів і рядових козаків, керівників повстанських загонів і звичайних селян, М. Старицький безкомпромісно засуджує соціальне насильство, виступає за громадянську й національну самосвідомість.

Добу Хмельниччини й період, що настав невдовзі по смерті гетьмана, широко змальовано в історичних романах І. Нечуя-Левицького «Князь Єремія Вишневецький» (1897) і «Гетьман Іван Виговський» (1899). Письменник продемонстрував тут категоричне несприйняття традиційних уявлень польських і московських авторів про українську історію. У художній формі митець переконливо обґрунтував ідею самостійного розвитку української нації. Тому обидва твори сповнені картин збройного опору українців, що всіляко прагнули знищити їхні духовно-національні традиції. У реалістичній тональності зображує І. Нечуй-Левицький побут, звичаї, одяг представників різних національностей, інтер'єри й батальні сцени. Часто письменник удається до гіперболізованих порівнянь і метафор, у «вальтерскоттівській» манері детально показує тогочасну архітектуру. Прикметно, що рівнобіжно з реалістичною в історичних творах прозаїка виявляються романтична (інтимне життя персонажів) та натуралістична (епізоди катувань) тенденції.

Найбільші твори А. Кащенко — «Борці за правду», «Під Корсунем» (обидва — 1913), «З Дніпра за Дунай», «Зруйноване гніздо» (обидва — 1914) — присвячено історії України від початків козаччини, визвольної війни під орудою Богдана Хмельницького до заснування Задунайської Січі. Образне мислення письменника спиралося на традиції української прози XIX століття. Пошуки нових засобів художнього моделювання дійсності, характерні для літератури початку минулого віку, не відобразилися в його творчості. Головне для белетриста — актуалізувати лицарські сторінки минувшини, суголосні, з його погляду, сьогоденню, висунути патріотичну ідею «української

окремішності» (І. Франко) — запоруки повнокровного розвитку нації. Саме тому в умовах ідеологічного тиску, що мав на меті втримати під суворим контролем духовне життя народу, на твори А. Кащенко було накладено табу.

Доволі популярними свого часу були такі твори історичної прози, як «Любі бродяги» (1927), «Надзвичайні пригоди бурсаків» (1929) В. Таля (Товстоноса), «Козак і воєвода» (1929), «Слово й діло государеве» (1930) М. Горбаня, «В тумані минулого» (1929), «Шляхом бурхливим» (1930) Г. Бабенка, «Богун» (1931) О. Соколовського, «Людолови» (1934) З. Тулуб та ін. Письменники зверталися до маловідомих сторінок історії українського народу, осмислювали причини й перебіг його багатовікової боротьби за національний суверенітет.

Головною справою життя Б. Лепкого стало створення на рубежі 1920 – 30-х років багатотомної монументальної художньої праці «Мазепа» («Мотря», «Не вбивай!», «Батурин», «Полтава», «З-під Полтави до Бендер»). Письменник використав багатий фактичний матеріал, а в художній інтерпретації вітчизняної історії органічно поєднав ліричні й романтичні засади. Б. Лепкий показав гетьмана Мазепу правдиво — як державного діяча-патріота, справжнього європейця, спростовуючи в такий спосіб деструктивні підходи чужинців до української історії.

Широкі епічні картини протидії українського народу польсько-шляхетській колонізації розгортаються й у романах І. Ле «Наливайко» (1940) та «Хмельницький» (1957 – 1965). Письменник, зокрема, розвінчує експансіоністські устремління завойовників, пояснюючи цим рішучу боротьбу пригнобленої нації проти національно-релігійного уярмлення. У центрі обох романів — видатні історичні постаті, тому сюжетний рух пов'язаний із біографіями, основними етапами формування характерів. Тим часом усе в творах підпорядковується відображенню доленосних історичних подій, що впливають на весь народ і, ясна річ, — на головних персонажів, які перебувають найближче до них. Образи Наливайка та Хмельницького сповнені героїчної романтики, почерпнутої автором із уснопоетичних джерел і класичної вітчизняної літератури. На народних керманічів письменник дивився очима самого народу, який вважав своїх оборонців духовно багатими, витривалими, привабливими зовні.

Одним із кращих творів про національно-визвольні змагання під проводом Хмельницького донині вважається роман П. Панча «Гомоніла Україна» (1954). Твір прикметний довершеністю композиції,

конкретністю у відтворенні історичних реалій тієї доби, майстерним використанням фольклорних традицій.

Органічним поєднанням історіографічних джерел і аргументованих авторських гіпотез характеризуються романи С. Скляренка «Святослав» (1959) та «Володимир» (1962), що переносять читача в епоху Київської Русі. Як зазначала критика, ці твори відчутно перегукувалися із сучасністю, сприяли критичнішому осягненню подій дня нинішнього, викликали гордість за істинний патріотизм далеких пращурів.

В історичних творах українець повсякчас спирався на предківські традиції егалітарного (заснованого на рівності — А.В.) усвідомлення волі, державної влади, що втілювалися у виборному принципі козацтва й рівноправності всіх членів соціуму. Властиво, саме це змушувало його брати до рук зброю і протистояти іноземній агресії (татарській, польській, австро-угорській, московській та ін.). Воля, загартована у віковій протидії різним ординцям, із часом стала органічною складовою національного характеру українця, що гарантувало йому впевненість у власній правоті й у тому, що господарями на своїй землі є ми, а не заброди-чужинці. Завважені моменти знайшли переконливе художнє втілення й у творах новітньої історичної прози. Маємо на увазі, зокрема, романи П. Загребельного «Я, Богдан» (1983), Р. Іваничука «Четвертий вимір» (1984), «Журавлиний крик» (1988), Валерія Шевчука «На полі смиренному» (1983), Г. Колісника «Полин чорний, мак гіркий» (1987), «Мазепа — гетьман» (1989), Ю. Мушкетика «Прийдімо, вклонімося...» (1996), твори А. Дрофаня, Р. Іванченко, В. Малика, Т. Микитина, Д. Міщенко, В. Чемериса, Р. Чумака тощо. Уважне їх прочитання засвідчує поглиблений інтерес авторів до проблем зв'язку часів, історичної пам'яті, прямування до епічності у відтворенні переломних подій вітчизняної історії, втілення українських традицій і національних ідеалів.

Як бачимо, за понад двохсотлітню тяглість побутування українська проза надбала поважну кількість творів про національну минувшину народу. Не випадково ж ці твори донині викликають неабиякий інтерес з боку істориків і теоретиків літератури.

Історичний роман як теоретико-літературна проблема. У цій частині наукової розвідки вважаємо за потрібне здійснити огляд праць, цікавих насамперед у загальнотеоретичному аспекті.

Упродовж тривалого періоду розвитку історичного роману науковці пропонували різні його дефініції. У сучасному літературознавстві «*історичним романом* називають твір, побудований на історичному сюжеті, що відтворює у художній формі якусь епоху, певний період минувшини; історична правда у такому творі поєднується із правдою художньою, історичний факт — із художнім вимислом, справжні історичні особи — з особами вигаданими, вимисел уміщений у межі зображуваної епохи» [14, с. 608].

Варто зауважити, що літературознавча наука не обмежується лише таким підходом у тлумаченні терміну «історичний роман».

Так, М. Сиротюк акцентує на тому, що обов'язковим атрибутом твору про минуле має бути історична правда: «Історія в романі виступає не в своєму, так би мовити, науковому вираженні, не у формі фактів, хронологічних дат і цифрових даних, а в сюжетному самовиявленні» [20, с. 16].

Ширше категорію історичного жанру досліджує М. Ільницький [11, с. 108], у наукових розвідках ученого на особливу увагу заслуговують роздуми про роль документа в історичному творі, фольклоризм останнього, положення про автора як своєрідного коментатора чи учасника зображуваних подій. Науковець виокремлює дві художні домінанти, що співіснують у творах про минуле: *вальтерскоттівський тип роману*, героєм якого не є конкретна історична особа; *твір, зорієнтований на історично-достовірний показ життя*, де домисел відіграє допоміжну роль. Учений зауважує, що: «... історична тема в літературі — це посилено пульсуюча думка, а не лише опис, відтворення подій та фактів. Наша література дозріла до художнього відображення історії духовної, історії мислячої, історії ідей. Черпати з криниці минулого досвіду ту цілющу воду, яка оздоровлює й нашого сучасника, — найперше завдання» [11, с. 95].

Переконливими є погляди А. Баканова, який виокремив серед основних принципів твору про минуле «історизм», що передбачає відображення у тексті «широкого історичного контексту», реальних справ «давно минулих днів» та історичних особистостей. На думку вченого, автор твору про минуле не просто відтворює події, а трансформує їх, пропонуючи реципієнту власне прочитання історії, суб'єктивно оцінюючи історію крізь призму цінностей сучасності:

«Скрупульозність ученого поєднується в історичному романі з уявою письменника, що й допомагає передати дух далекої історії» [4, с. 73 – 74].

У монографії Б. Мельничука «Випробування істиною» (1996) в новому методологічному ключі досліджено основні етапи поступування вітчизняного історико-біографічного письменства. Однак на цьому тлі вчений розгортає ряд важливих теоретичних міркувань, зокрема, щодо художнього вимислу й домислу: «... художній вимисел — то приналежність творів, де змальовуються обставини й люди, яких насправді не було, а художній домисел має місце там, де інтерпретуються реальні особи та достеменні історичні факти. Це з одного боку. З другого ж виходить, що за допомогою вимислу проникають в суть інтерпретованого, а домисел дає змогу воскресити характерні історичні деталі [15, с. 37].

Розвідка А. Гуляка «Становлення українського історичного роману» (1997) є ґрунтовним аналітико-синтетичним дослідженням провідних тенденцій еволюції жанру в українській літературі. На широкому культурно-історичному тлі ХІХ століття, учений з'ясовує найпоказовіші проблеми розвитку епічних традицій у тогочасному національному письменстві, основну увагу приділяючи типології жанру «Чорної ради» П. Куліша. Особливо важливим вважаємо такий висновок дослідника: «... «Чорна рада» П. Куліша відповідає ознакам історичного роману: своєрідністю композиції, в якій поєднані історичні події з приватним життям; твір ... являє собою своєрідний синтез, в якому історія як наука зливається з мистецтвом; реалізмом, зв'язком з дійсністю, що є дзеркалом життя історичного і приватного. Продовжуючи і розвиваючи кращі традиції, П. Куліш досяг справжніх вершин реалізму в історичному жанрі. Проблема реалізму історичного твору невіддільна від проблем його історизму, як художня правда невіддільна від правди життя.

Проблема історизму є основоположною для розгляду реалізму історичного роману, як проблема відношення твору до життя, як проблема типовості обставин і типовості характерів, зрештою, як проблема творчого методу автора» [8, с. 291].

Є. Баран у науковій праці «Українська історична проза другої половини ХІХ — початку ХХ ст. і Орест Левицький» [5] ґрунтовно схарактеризовує основні етапи розвитку вітчизняної історичної прози класичного періоду, цілком логічно атрибутуючи її до

«завершеного циклу» художнього моделювання минулого, пов'язаного з уснопоетичною творчістю й давнім письменством. Заслуговує на увагу також виокремлення дослідником, сказати б, проміжних форм історичної прози: умовно-історичні твори; белетристичні нариси з історії України; переробки історичних творів інших авторів. Є. Баран осмислює вітчизняну історичну белетристику у взаємозв'язках зі світовою.

Цінним у монографічній праці С. Андрусів «Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.» (2000) вважаємо потрактування історичної прози того часу як одного з націєтворчих жанрів, ефективного засобу збереження етичного й духовного феномена українця. Із точки зору дослідниці, саме історичне письменство, «... підтримуючи в часі національну нарративну тотожність, є водночас своєрідним космогонічним міфом (чи міфом-ритуалом), який зміцнює, відновлює і «тримає» космосистему — світ і націю (світ нації) і їх «дублікат» — психосистему — самосвідомість (особистісну й національну)» [3, с. 43].

Характеризуючи поетикальну сферу сучасної історичної прози, Л. Ромащенко окреслює найпоказовіші проблеми теорії історичного жанру, розкриває специфіку розвитку тем козаччини, Руїни, гайдамаччини в національній літературі останніх десятиліть, детально зупиняється на питанні синкретизму жанрово-стильового мислення митців. «У творах історичної тематики, — пише дослідниця, — виражені загальні напрями розвою української прози останніх десятиліть ХХ століття з її прагненням до оновлення формозмісту, а саме: різноаспектності, проблемної багатомірності, філософської концептуальності, сюжетотворчих і характеротворчих експериментів, збагачення зображально-виражальних засобів, динамізації і персоналізації жанрово-стильових пошуків» [19, с. 386].

Як свідчать спостереження, однією з найбільш дискусійних донині залишається проблема визначення жанру історичного роману. Найбільш поширеною є класифікація, запропонована С. Андрусів [1;2]. Обираючи за осереддя співвідношення між історичним фактом і художнім вимислом (домислом), дослідниця розподіляє твори історичної тематики на художньо-історичні, історико-художні та художньо-документальні. Характерним для цього розподілу є те, що в назвах кожного різновиду визначальним є другий компонент.

Романи й повісті першої групи ґрунтуються здебільшого на домислі, хоча надзвичайно важливу роль у них відіграє історична фактографія; тип вигадки в них — конкретно-реалістичний. Історико-художні твори (пригодницькі, умовно-історичні) передбачають зазвичай вигадку романтичного типу, введення вигаданих постатей і проєкції на сучасність. Відтак документ відіграє другорядну роль. У творах третьої групи наперед виступає документально зафіксований історичний факт. Тип вигадки тут — публіцистичний, а домисел зводиться до мінімуму.

Науковиця Л. Ромащенко, досліджуючи сучасну історичну прозу, доповнила класифікацію, запропоновану С. Андрусів, додавши четвертий жанровий різновид — історико-подібний — це твір постмодерного типу, для якого характерна «альтернативна концепція історії, свідоме змішування різних структурних моделей, гіпертрофована інтертекстуальність, альязійність, ігрова функція» [19, с. 10].

В основу типології А. Баканова покладено такі критерії, як специфіка історичного конфлікту та його трансформації в конфлікт художній, ставлення автора до історії. Науковець виділив такі види історичного роману: історично-соціальний, історично-філософський, історично-біографічний, історично-документальний та історично-фольклорний.

Заслуговує на увагу й типологія історичних романів, запропонована Д. Пешордою. В основу цієї класифікації покладено комбінацію чотирьох критеріїв — концепція історії, статус історичного шару, літературне втілення, домінуюча функція літератури. Науковець визначив чотири типи історичного роману: класичний історичний роман, романтичний історичний роман, модерний історичний роман, постмодерний історичний роман. Окрім цього, Д. Пешорда визнає «у рамках постмодерністичного експерименту з жанрами» ще один тип художньої історичної прози, у якому «дискурс історичного роману, а нерідко й історіографічної прози, поєднується з фантастикою або ж із повністю вигаданими історичними «фактами», яких ніколи не було насправді» [17, с. 18].

Отож, питання типології історичного роману, його специфіки постійно перебувають у трансформації та розвитку, що, в свою чергу, сприяє оновленню жанрової матриці.

Висновки. Зростання інтересу до минулого пов'язане, зазвичай, із актуалізацією історичної пам'яті в суспільній свідомості. У драматичній

дійсності національної історії українські митці, осягаючи єдність минулого і сучасного, прагнули віднайти почуття стабільності людського існування. Історичні романи прикметні насамперед специфічною проблематикою. Тим часом ґрунтуються вони на традиційних національно-естетичних джерелах. Сюжетні каркаси їхніх творів формуються на основі переломних подій, а чільні ролі тут відводяться відомим історичним постатям.

У такий спосіб прозаїки обертали погляд до багатостраждальної національної історії, пробуджували історичну пам'ять, сприяли консолідаційним процесам у розвитку нації. У своїй творчості митці порушували проблеми, що стосуються закономірностей і духовно-моральних констант історичного процесу, сенсу буття бездержавного етносу, шляхів реалізації національно-визвольної енергії українців в історії й віднайдення національної ідентичності. Великою мірою злободенними ці питання залишаються й у наш час.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози). *Українська мова і література в школі*. 1987. №8. С. 14–20.
2. Андрусів С. Український історичний роман: Онтологія та типологія жанру. *Artline*. 1997. № 4. С. 36–37.
3. Андрусів С. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ століття. Тернопіль : Джура, 2000. 340 с.
4. Баканов А. Історичний роман: Деякі ідейно-художні проблеми. Література Англії: ХХ століття. Київ : Вища школа. 1993. С. 72–92.
5. Баран Є. Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ століття і Орест Левицький. Львів : Логос, 1998. 144 с.
6. Віннічук А. Концепція героїчного минулого України та способи її художнього втілення в романній прозі другої половини ХХ століття (М. Сиротюк, В. Кулаковський, М. Глухенький) : автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). Київ, 2009. 20 с.
7. Віннічук А. «Геройство мусить мати нагороду» : Концепція історичного минулого України в романістиці другої половини ХХ століття. Вінниця : ТОВ «Фірма «Планер», 2010. 214 с.
8. Гуляк А. Становлення українського історичного роману. Київ : ТОВ «Міжнар. фін. агенція», 1997. 293 с.

9. Дзюба І. Несходимі стежки минувшини. Пригодницькі мотиви в історичній прозі. *Київ*. 1986. № 10. С. 86–95.
10. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст : Франківський період. Київ : Основи, 1993. 126 с.
11. Ільницький М. Людина в історії (сучасний український історичний роман). Київ : Дніпро, 1989. 356 с.
12. Кейда Ф. Відлуння далекої доби: Гайдамаччина в українській літературі. Київ : Логос, 2000. 520 с.
13. Ковалів Ю. Українська література в історичному інтер'єрі. *Українська мова та література*. 2003. Ч. 45. С. 3–18.
14. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
15. Мельничук Б. Випробування істиною : Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення). Київ : Академія, 1996. 272 с.
16. Наєнко М. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. Київ : Просвіта, 2008. 1063 с.
17. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману : автореф. дис. ...канд. філол. наук (10.01.06). Львів, 2001. 19 с.
18. Проценко О. Еволюція українського історичного роману 90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.06). Запоріжжя. 2001. 20 с.
19. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози: Основні напрями художнього руху. Черкаси : Вид-во Черкаського державного університету імені Богдана Хмельницького, 2003. 388 с.
20. Сиротюк М. Живий перегук віків і народів. Ідея інтернаціоналізму в українському радянському історичному романі. Київ : Дніпро, 1981. 248 с.

УДК 316.723(477)-027.63

**КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ЯК ЗАСІБ
САМОПРЕЗЕНТАЦІЇ, ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ
СОЛІДАРНОСТІ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

**CULTURE OF THE UKRAINIAN DIASPORA AS A MEANS
OF SELF-PRESENTATION, PRESERVATION OF NATIONAL
SOLIDARITY AND NATIONAL IDENTITY**

Луцій С. І.,

orcid.org/0000-0002-9380-8986

*доктор філологічних наук, старший науковий співробітник,
завідувач відділу зарубіжної україністики*

Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Мистецтво української діаспори — важлива сторінка національної культури, яка потребує ґрунтовного дослідження. У статті розглядається розвиток культури української діаспори 1940-1980-рр. З'ясовуються специфічні особливості культурного буття українців в умовах еміграції. Розглянуто невідомі чи маловідомі сторінки міжкультурних взаємин українців зі світовими митцями. Означено окремі аспекти цього культурного діалогу.

Звернено увагу на співпрацю української та польської еміграції. Ця співпраця відіграла велику роль у примиренні обох народів. Тема дослідження надзвичайно актуальна. Адже мистецтво діаспори стало консолідуючим чинником, засобом національної самопрезентації українства. Досліджено роль культури діаспори у збереженні національної ідентичності. Доведено, що діячі діаспори прагнули заявити про себе культурною також і заради політичних цілей. Головна з них — вибороти незалежну Україну.

На сьогодні саме національно-культурна ідеологія, витворена в умовах еміграції, може стати основою для формування нової ментальності українства, чинником національної солідарності. Художні твори українських письменників діаспори презентували українську націю в культурно-цивілізаційному просторі. Ідея культурної соборності

розглянута також на прикладі мистецьких зв'язків між материковою Україною та діаспорою.

У статті використовуються художні тексти, радіобесіди, публіцистичні статті та листи діячів української діаспори.

Ключові слова: культура, діаспора, еміграція, національна ідентичність, національна солідарність, листи, художні твори.

The Art of the Ukrainian Diaspora is an important page of national culture that requires a thorough study. The article examines the development of the culture of the Ukrainian Diaspora in 1940-1980. The specific features of the cultural life of Ukrainians in emigration are revealed. Unknown or little-known pages of intercultural relations between Ukrainians and world artists are considered. Some aspects of this cultural dialog are outlined.

Attention is drawn to the cooperation of Ukrainian and Polish emigration. This cooperation played an important role in the reconciliation of both nations. The research topic is extremely relevant. After all, Diaspora art has become a consolidating factor, a means of national self-presentation of Ukrainians. The role of Diaspora culture in preserving national identity is investigated. It is proved that Diaspora figures also sought to express themselves through culture for political purposes. The main one is to win an independent Ukraine.

Today, it is the national and cultural ideology created in the conditions of emigration that can become the basis for the formation of a new mentality of Ukrainians and a factor of national solidarity. The works of Ukrainian writers of the Diaspora presented the Ukrainian nation in the cultural and civilizational space. The idea of cultural unity is also examined on the example of artistic ties between mainland Ukraine and the Diaspora.

The article uses literary texts, radio conversations, journalistic articles, and letters from Ukrainian Diaspora figures.

Keywords: culture, Diaspora, emigration, national identity, national solidarity, letters, works of fiction.

У статті «Духовна спільність як запорука культурного і політичного самовизначення України» М. Жулинський наголосив на тому, що серед першочергових завдань, які стоять перед українцями уже не одне десятиліття, залишається необхідність «...переосмислити, а відтак конкретизувати й оприлюднити історичну концепцію розвитку

української культури, об'єднати в єдиний потік культурний процес, який розвивався в Україні, і культуру, творену українською діаспорою...» [8, с. 105].

Художні твори, спектаклі, мистецькі виставки, радіобесіди, публіцистичні статті та листи діячів української діаспори засвідчили, що в умовах еміграції вони гідно відстоювали самобутність національної культури, при цьому беручи участь у діалозі з іншими культурами, показали справжню специфіку історико-культурного буття українства, окреслили нові орієнтири для подальшого державного та культурного розвитку нації.

Перебуваючи далеко за межами Батьківщини, діячі діаспори переконливо довели, що українство консолідує не політики, а митці. Саме національно-культурна ідеологія, витворена в умовах еміграції, може стати основою для формування нової ментальності українства, чинником національної солідарності. Митці діаспори власною діяльністю подали приклад патріотичного служіння своєму народові, проілюстрували, що національна культура духовно консолідує та важливий чинник, що згуртовує суспільство.

Грунтовне висвітлення малознаних і взагалі невідомих аспектів літературно-мистецького процесу в діаспорі, дослідження його специфічних особливостей та здобутків — одне з найважливіших завдань сучасної вітчизняної гуманітаристики. Вивченням літературно-мистецького процесу в діаспорі, процесу взаємодії культури української діаспори зі світовим культурним континуумом, її важливої ролі у збереженні національної ідентичності займалися і займаються чимало українських дослідників. Варто згадати праці таких літературознавців, як О. Астаф'єв, М. Богданова, М. Жулинський, Ю. Ковалів, Ю. Лавріненко, С. Луцій, В. Мацько, І. Набитович, Д. Наливайко, М. Павлишин, Ф. Погребенник, Р. Радишевський, Г. Сиваченко, М. Сулима, Ю. Шерех та ін.

У статті культура української діаспори розглядається як чинник національної самопрезентації та комунікації з іншими культурами, і як основа порозуміння між народами (прикладом можуть служити взаємини українсько-польської еміграції), і як один із способів комунікації між материковою Україною та діаспорою, що засвідчили мистецькі діалоги Нью-Йоркської групи та шістдесятників.

Безперечно, мета роботи передбачає вирішення таких завдань:

- познайомити українське суспільство із видатними культурними досягненнями діаспори, акцентуючи увагу на важливій ролі мистецтва у процесі збереження національної солідарності та національної ідентичності українських емігрантів;

- вивчити особливості рецепції культури української діаспори у працях зарубіжних дослідників;

- окреслити найяскравіші епізоди міжкультурних взаємин українства із зарубіжною мистецькою спільнотою.

Актуальність дослідження полягає в необхідності популяризувати досягнення культури української діаспори в Україні та світі. Результати роботи матимуть практичне застосування під час вивчення проблем зарубіжної україністики, історії української культури та літератури ХХ століття.

Однією з особливостей українського політичного та культурного процесу ХХ століття стали вимушені еміграції, які, попри увесь трагізм ситуації, за словами Г. Сиваченко, перетворилися «на явище національної культури» [20, с. 7]. Так, у післявоєнній Німеччині в таборах Ді-Пі опинилося близько 310 тисяч українців [11], які в кінці 1940-х років переїхали на постійне місце проживання, розсіявшись по трьох континентах (Європі, Америці та Австралії), де продовжували невтомно творити українську культуру та вели активну громадсько-політичну діяльність, наближаючи важливу подію — проголошення незалежності України.

За підрахунками І. Качуровського, «наприкінці війни на території Німеччини («Третього Райху») перебувало дванадцять мільйонів чужинців; серед них, за даними нашої преси, українців було вісім... На кінець 1945–початок 1946 рр. на Заході, попри всі зусилля людоловів, залишилося якихось 400 тис. українців» [12, с. 120 – 121].

Згадуючи про літературно-мистецьке життя українців у німецьких таборах для переміщених осіб, відомий письменник Ю. Клен писав: «... І в цих важких умовах життя, віддані на ласку чужих народів, ставши перехожими гостями — ми далі творимо свою культуру» [13]. Літературознавець Ю. Шерех так визначив головну мету, яку поставили перед собою письменники МУРу: «Літературні, мистецькі твори, що постануть з нашого об'єднання, будитимуть душі, свої й чужі. Поновна будова України почнеться з таких творів» [21, с. 229].

І справді, через художні твори письменники діаспори змогли оприявнити українську націю в культурно-цивілізаційному просторі й історичному часі.

Культура української діаспори як чинник національної самопрезентації та комунікації з іншими культурами

Українська культура, особливо література, в умовах еміграції стає важливим чинником національної самопрезентації та комунікації з іншими культурами. Митці діаспори шукали контакти зі світовою громадськістю саме за допомогою літератури, інформуючи про реальний стан справ в Україні. Європа цікавила діячів МУРу не лише з погляду культурно-мистецького діалогу. Інший погляд був породжений політичними міркуваннями: ідеться про подальшу боротьбу українців за свою державність. Культурні та політичні діячі української еміграції сподівалися на те, що найближчим часом поневолена бездержавна Україна може привернути увагу Європи насамперед високохудожніми мистецькими творами. Зацікавлення українською культурою сприятиме знайомству Заходу з історією українського народу, зокрема трагічними визвольними змаганнями, які тривають кілька сотень років. Отже, можна буде сподіватися на підтримку світової громадськості, коли розпочнеться боротьба за українську державність.

Письменники, перекладачі, митці, науковці діаспори усвідомлювали свою культурну, історіотворчу та націєтворчу місію. Як зазначив У. Самчук, один із авторів концепції «великої літератури», у передмові до твору «Юність Василя Шеремети»: «Я ставив, і зараз ставлю, собі досить, як на письменника, виразне завдання: хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю... Мені хотілося б в художньому вислові передати головні етапи нашої, багатой на драматичні моменти доби» [19, с. 15].

У надзвичайно пристрасному та емоційному виступі на з'їзді МУРу письменник і політик Іван Багрянний зазначив, що українська «сорокамільйонна нація — нація нерозтраченої творчої потенції... має багато чого сказати всьому людству» [18, с. 26].

Хочеться відзначити, що саме лист-памфлет І. Багряного «Чому я не хочу вертатись до СРСР?» (іще одна назва «Чому я не хочу вертатися на «родіну»?») врятував життя не одному українцю. Західні союзники СРСР почали проводити насильницьку репатріацію біженців і при цьому дуже дивувалися, що українці чинять сильний опір і не хочуть

повертатися на батьківщину. Написаний 1946 року памфлет І. Багряного був відразу ж перекладений багатьма іноземними мовами. Цей твір — правдива й трагічна розповідь українського письменника про власні страждання і страждання його співвітчизників, адже в ньому йшлося про масове винищення українського населення під час Голодомору 1933 року, про арешти 1930-х років, боротьбу з так званим «націоналізмом», про справжню ціну колективізації та індустріалізації. Голос політика і публіциста І. Багряного був почутий на Заході. І згадуваний памфлет, і художні твори цього письменника, перекладені англійською, французькою, німецькою, італійською мовами, відкривали очі європейським читачам на злочинну політику Кремля.

Вихід перекладу роману «Сад Гетсиманський» у Франції затримався майже на 10 років (опікувалися ним В. Винниченко та його дружина Розалія Яківна) не лише через фінансові причини. Політичний фактор у цій історії зіграв далеко не останню роль. В. Винниченко, власне, і пояснив І. Багряному основну причину затримки такого видання: «Інтернаціональна ситуація тепер така, що, як мені пишуть із Парижа в іншій видавничій справі, майже всі видавці припинили видання, а надто таких книг, які зачіпають Москву, — бояться окупанта, заздалегідь готуються до «неутралітету», себто до покори. У Франції ходить тепер вираз: «Французи вже дозріли до рабства» » [10, с. 172].

У 1950 роках радянські спецслужби викупили увесь наклад французького перекладу роману У. Самчука «Марія», аби світова громадськість не отримала правдиву інформацію по злочинний Голодомор 1933 року. Про це письменник розповів Петру Йосипишину — відомому культурному діячеві діаспори, багатолітньому директору Бібліотеки ім. Симона Петлюри, яка на довгі роки стала культурно-освітнім та громадсько-політичним центром української діаспори не лише у Франції, а й в усій Західній Європі. П. Йосипишин 30 років обіймав посаду директора цієї бібліотеки. Він дбав про постійне поповнення фондів новими книжками, журналами, газетами, а також виданнями з української проблематики, які написані іноземними мовами. Співпрацюючи з європейськими культурними та громадськими діячами, українська діаспора презентувала світові власні культурні цінності, знайомила з трагічними сторінками української історії, зокрема програмами національно-визвольними змаганнями.

10 липня 1978 року П. Йосипишин звернувся листом до У. Самчука з проханням надіслати бібліотеці французьке видання «Марії». У листі-відповіді письменник якраз і згадав про сумну історію французького перекладу: «Вельмишановний пане Йосипишин! Дістав Ваше упімнення за французькою «Марією». Мені дуже ніяково, що я затримався з висилкою її до бібліотеки. ... З цією книжечкою «Марія» ціла трагедія. Два її французькі видання викупили і знищили совети. Залишилося лише кілька примірників, але у автора ні одного, бо видавці не вважали за потрібне вислати її бодай на показ авторові... І тому я ось мушу боротися тепер за збереження її хоч у такому стані, бо коли було знищено аж два наклади (видання Editions du Sablier і Editions Metal), то що їм знищити один примірник, що десь там зберігається. До речі, навіть без твердої оправы... Тому прошу ласкаво, не хвилюйтесь, будьте терпеливі, вірте мені і я думаю, що ми всі будемо вдоволені...» [15, с. 1].

Безперечно, вилучаючи тираж французького видання роману «Марія», радянські спецслужби намагалися не допустити до європейського читача правдивої інформації про злочинний Голодомор 1933 року. Відомо, що до проблеми Голодомору у світі поставилися по-різному. Одні з обуренням і осудом сприймали більшовицький геноцид і пропонували Україні допомогу, інші ж категорично заперечували Голодомор. Згадати хоча б позицію деяких відомих діячів Заходу та Америки, зокрема таких письменників, політиків, журналістів, як Волтер Дюранті, Луїс Фішер, Бернард Шоу, Герберт Уеллс, Едуар Ерріо.

Величезний резонанс у французькому суспільстві викликав роман В. Барки «Жовтий князь». Завдяки цьому творові про Голодомор в Україні заговорили не лише французькі літературні критики, а й історики та соціологи. На думку вчених, роман В. Барки допоміг глибше осмислити історію України та радянський геноцид на цих територіях.

Французьке видання «Le Prince jaune» побачило світ у видавництві «Галлімар» («Gallimard»), переклад здійснила Ольга Яворська, передмову написав Петро Равич (1919-1982) — французький письменник, перекладач, журналіст, який народився у Львові. Автор передмови навмисне згадав трагічні події української історії, у тому числі й штучний голодомор, щоб французький читач глибше міг зрозуміти книгу. Про Голодомор 1933 року він говорить як про «національну катастрофу, найгіршу, яку Україна знала протягом своєї тисячолітньої історії, ретельно приховану, замасковану...» [22, с. XIII].

У передмові до роману П. Равич подав ґрунтовний огляд української історії та культури, починаючи від Київської Русі аж до подій Першої та Другої світової війни, коли українці опинилися по різні боки барикад, адже перебували в складі різних держав, програних національно-визвольних змагань, політичних, економічних та культурних перетворень 1920 – 1930-х років у Східній та Західній Україні тощо. Завершується ця передмова такими оптимістичними рядками: «Нехай «Жовтий князь» служить попередженням. Нехай він прокладає шлях для інших перекладів, інших видань, які зроблять французів обізнаними із буттям, цивілізацією та літературою великої країни. Майбутнє України матиме вирішальний вплив на життя всього людства» [22, с. XXI].

Про те, що П. Равич познайомився з романом «Жовтий князь» відразу ж після його виходу та був вражений цим твором, свідчить коротенька замітка в українській діаспорній газеті «Свобода» за 23 травня 1967 року під назвою «Французький письменник у розмові з советськими вказував на роман Василя Барки «Жовтий Князь».

Культура української діаспори, особливо література, стала важливим чинником національної презентації. Завдяки перекладам вона знаходила нові контексти самооприявлення, залишаючи свій слід у світовому літературному континуумі.

«Культура як основа порозуміння»

У дослідженні «Слово на сторожі нації...» М. Жулинський, ведучи мову про функціональну роль культури, наголошує на тому, що вона виступає основою для порозуміння не лише між членами одного суспільства, а й цілими народами [9]. Співпраця українців з еміграційними діячами різних країн, зокрема поляками, протягом 1940-1980-х рр. проілюструвала, як культурний діалог стає важливим фактором примирення.

Після Другої світової війни намітилися позитивні зміни в українсько-польських відносинах. Спільна плідна діяльність культурних діячів обох народів давала надію на те, що, переступивши через столітні образи, можна розпочати новий українсько-польський діалог.

Прикладом такого діалогу стала співпраця української еміграції з паризьким журналом «Культура» та його засновником і головним редактором Єжи Гедройцем. Саме він багато років виношував думку про майбутні добросусідські взаємини двох незалежних демократичних

держав — Польщі та України, тому й працював для цього майбутнього, закладаючи підвалини польсько-українського порозуміння.

Аналізуючи основні етапи розвитку української еміграційної літератури та роль Є. Гедройця в розбудові польсько-українського культурного діалогу, О. Астаф'єв слушно зазначав: «Пожвавився процес інтеграції української культури, зокрема і повоєнної еміграційної літератури у європейський контекст у зв'язку з діяльністю відомого публіциста і культуролога, редактора польського журналу «Kultura», що виходив у 1947 – 2000 рр. у Парижі, Єжи Гедройця (1906 – 2000)» [1, с. 171].

Є. Гедройць ініціював видання художніх текстів письменників «розстріляного відродження», які були заборонені в радянській Україні. Польський інтелектуал добре знав історію України. На його думку, український досвід побудови соціалізму в 1920-ті роки був би надзвичайно повчальним для Польщі та інших країн Східної й Західної Європи. Особливо, якщо взяти до уваги політичні, соціально-економічні та культурні заходи польського уряду 1956 – 1957 років.

Є. Гедройць видав цю антологію, щоб довести своїм співвітчизникам, що не буває соціалізму «із людським обличчям». Антологія «Розстріляне відродження» була підготовлена Ю. Лавріненком — одним із найкращих знавців літератури цього періоду в діаспорі — усього за 18 місяців. Учений навіть залишив роботу, опинившись у дуже скрутному матеріальному становищі, щоб якнайшвидше зреалізувати цей задум. Для нього це був своєрідний моральний борг перед знищеними діячами 1920 – 1930-х рр.

У листі від 2 вересня 1959 року Є. Гедройць повідомив Ю. Лавріненкові, що останню крапку в роботі поставлено: «Учора повернувся з Мюнхена, де врешті експедіював антологію. Художньо вийшло дуже розкішно і виглядає дуже добре» [7, с. 588].

Протягом 1959-1960 рр. з'явилося багато рецензій на «Розстріляне відродження», які опублікували такі періодичні видання, як «Визвольний шлях», «Вільна думка», «Вільне слово», «Вісник», «Відомості Польське», «Київ», «Листи до приятелів», «Народна воля», «Прометей», «Свобода», «Українська літературна газета»; 1960 року — «Гомін України», «Deutsche Rundschau», «Новий журнал», «Neue Züricher Zeitung», «Українське слово» «Український голос», «Українські вісті», «Сучасна Україна», «Самостійна Україна» та ін.

Не пройшла антологія і повз пильне око офіційної радянської критики. У книжці О. Мазуркевича «Зарубіжні фальсифікатори української літератури» [17] близько 30 сторінок було відведено «антинауковій» та «політиканській» книжці Ю. Лавріненка, і при цьому автор у статті навіть побоявся вказати назву антології.

Не оминув він і польських еміграційних діячів, які долучилися до появи антології, про що згадав Є. Гедройць у листі до Б. Осадчука: «Дуже бридко пишуть про Лавріненка як зрадника, який одне писав у Харкові, а інше — у Нью-Йорку. Про нас пишуть як про контрреволюційне польське видавництво в Парижі. Я дуже з цього тішуся, бо ж це свідчить, що антологія все-таки, попри всі труднощі, дійшла та курсує в Україні, якщо на неї вирішили реагувати цілою книжкою» [7, с. 273].

Видання антології «Розстріляне відродження» — це лише один із багатьох епізодів творчої співпраці української та польської діаспори. Однак ним по праву можуть пишатися представники обох народів.

Важливу роль в українсько-польському культурному діалозі відіграв часопис «Культура», на сторінках якого були опубліковані художні твори та літературно-критичні й історичні статті таких українських діячів, як І. Багряний, М. Глобенко, Ю. Клен, І. Лисяк-Рудницький, Є. Маланюк, Л. Мосендз та ін. Так, 1950 року в «Культурі» (№ 7-8) було вміщено вірші І. Багряного, С. Гординського, М. Зерова, Ю. Клена, Б. Кравціва, Є. Маланюка, М. Рильського, О. Теліги, П. Тичини, П. Филиповича. У шостому номері часопису за 1981 рік надруковано уривок із поеми П. Тичини «Сковорода» у перекладі Ю. Лободовського.

На сторінках паризького часопису Ю. Лавріненко опублікував есеї «Література межових ситуацій» («Культура». 1959. № 3). У цьому есеї він згадує твір польського письменника-емігранта, перекладача, літературознавця й дипломата Чеслава Мілоша — «Поневолений розум» (1953), у якому автор розмірковував над долею митця в тоталітарному суспільстві.

З ініціативи Ю. Лавріненка в «Українській літературній газеті» було надруковано твір Ю. Лободовського «Пісня про Україну» у перекладі С. Гординського. У цій поемі Ю. Лободовський звертається до трагічних сторінок української історії, зокрема до епізодів українсько-польських протистоянь, якими постійно користувалася Росія. Не оминає також славні перемоги українців і поляків над московським військом: ідеться про Конотопську битву (7-9 липня 1659 року), в якій війська гетьмана

Івана Виговського та кримського хана розгромили московську армію, та битву під Клушином (4 липня 1610 року), у якій поляки перемогли московські та шведські війська. Розмірковуючи над історичними уроками, Ю. Лободовський закликає обидва народи до єдності та співпраці:

Час вітрові, в історію щоб вріс,
і день новий мене вже викликає:
Забути все, що серце горем тисло,
знов піснею Дніпро з'єднати й Вислу,
в майбутнє юний випрямити шлях;
втиснути в землю переможні стопи
під Клушином і Конотопом
і стяги піднести...

Хай мають на вітрах!

Для часопису «Культура» Ю. Лободовський написав кілька статей про українську поезію: «Сцілли і Харибди української поезії» («Культура». 1954. № 5-6), «Молодий ліс на чужині» («Культура». 1960. № 10).

Української діаспорні часописи, зокрема журнал «Сучасність», також публікували матеріали польський авторів. Журнал «Сучасність» (1966, ч. 2, 3, 4) надрукував повість «Цвинтарі» Марека Гласка у перекладі Володимира Стахова. У свою чергу, І. Кошелівець упродовж 1961-1975 рр. надрукував на сторінках паризького часопису фрагменти з книги В. Симоненка «Берег чекань», свої статті «Парадокси української дійсності», «П'ятирічки української літератури», «Хроніка українського опору» та ін.

Вибудовуючи стратегію українсько-польських стосунків, польські інтелектуали намагалися об'єктивно та неупереджено переглянути історичне минуле обох народів, допомагали українцям вивести питання державної незалежності на міжнародний рівень. Незалежна Україна — одна з важливих умов для діячів демократичної польської еміграції.

Діаспора–материк: культурні діалоги Нью-Йоркської групи та шістдесятників

У статті «Україно, моя любове», вміщеній у журналі «Сучасність», В. Вовк говорила про незаперечну єдність материкової та діаспорної культури: «Хоч нам і доводиться жити в різних суспільних, політичних і економічних системах, нас єднає одна мова, одна культура і одна духовність» [5, с. 106].

Вона активно підтримувала творчі контакти із шістдесятниками, відвідувала Батьківщину, стежила за політичними та культурними процесами, які там відбувалися. Письменниця частенько приїздить в Україну. Свою книжкову й мистецьку колекції вона вже передала у вітчизняні музеї та бібліотеки. При цьому впродовж усього творчого життя вона прагнула проілюструвати світові, що Україна — особливий культурний простір.

У книзі «Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість» (2009) М. Коцюбинська розповідала цікаві подробиці спілкування шістдесятників із ньюйорквцями, у тому числі й власне листування. Для шістдесятників таке спілкування стало своєрідним «вікном» у світову культуру, а також знайомство зі своїми українськими ровесниками, які жили далеко за межами України: «Потужним і необоротним процесом було пізнання української діаспори, єднання з нею. Листи фіксують зародження цього процесу, який, незважаючи на спротив офіціозу, залізну завісу, репресивні кампанії, набирає силу. Це свідчення зацікавленого, неофіційного, а тому повнокровного, вдумливого, щирого взаємовідкриття земляків, розділених морями, кордонами, системами, ідеологічними мурами. Відчуття, що вони на єдиному материка української культури. Вироблення ідеї культурної соборності» [14, с. 125 – 126].

Якраз В. Вовк була ініціаторкою налагодження культурних зв'язків між материковою Україною та діаспорою. Збереглося листування письменниці з М. Коцюбинською, В. Стусом, І. Світличним. Так, із останнім вона обговорювала антологію української поезії «Соняшник» португальською мовою, яку готувала до друку. І. Світличний ділиться своїми міркуваннями, щодо авторів, чиї твори В. Вовк включила до антології, а також пропозиціями щодо тих письменників і текстів, які, на його думку, варто було додати до книги, а також враженнями щодо модерністської поезії ньюйорквців, яку він прагнув досягнути.

В. Стус у листі до В. Вовк від 16 жовтня 1969 року висловив захоплення тонким психологізмом її творів: «Я щиро заздрую вашій чистоті, вашій граціозній вглибленості» [16, с. 96]. (Варто зазначити, що Об'єднання українських письменників «Слово» у 1994 році долучилося до видання творів В. Стуса в чотирьох томах (шести книгах).

Не менш цікаве спілкування Є. Сверстюка і Ю. Луцького. У листах вони обговорюють художні тексти, наукові розвідки і події. Ю. Луцький

інформує про науково-мистецьке життя в діаспорі, зокрема в Канаді. Розповідає про свої наукові плани та задуми. Вдячний співрозмовник Є. Сверстюк спрагло вбирає інформацію про нові віяння в літературі та літературознавстві.

Українські митці отримують з-за кордону художні твори, наукову літературу, словники. Це мистецьке спілкування було плідним для обох сторін: йшлося і про вироблення «ідеї культурної соборності», і про потужний інформаційний обмін.

Проблема збереження національної ідентичності

Одним із першочергових завдань будь-якого суспільства як культурного організму стає питання збереження національної культури та національної ідентичності. За словами американського психоаналітика Е. Еріксона, термін «ідентичність» та «криза ідентичності» з'явилися насамперед саме з досвіду еміграції.

Зрозуміло, що проблема збереження національної ідентичності в нових культурних умовах — одна із ключових проблем у літературі діаспори. До неї звертаються такі письменники, як Е. Андіївська, І. Бондарчук В. Вовк, Д. Гуменна, М. Понеділок, У. Самчук та ін. Про формування національної свідомості молодшого покоління українців діаспори розповідається у повістях та романах прозаїка й педагога Р. Володимира. Про це йшлося в листах та щоденникових записах багатьох культурних діячів діаспори.

Героїня повісті В. Вовк «Духи й дєрвіші» розмірковує над тим, чи народжена за межами України донечка її близької подруги — Оксанка — буде пам'ятати своє національне коріння: «В Орисі народилася донечка — Оксанка. Тепер я ходжу й думаю про неї: невже вона теж нам загубиться? Там, у Канаді? Буде, може, думати по-чужому, щебетати по-чужому, молитися...ні, ні! Не дозвоь, Боже, заплямитися невинним дитячим устам. Але що ж нам останеться з неї?» [4, с. 151].

Про відхід певної частини діаспори від національних проблем, національної культури йшлося в листі літературознавця М. Білоус-Гарасевич до письменника М. Понеділка від 22 січня 1971 року. У листі-відповіді письменник зауважив: «Вихід з цієї сумоти я бачу лиш один: писати-працювати, не зважаючи на збайдужіння мас; можливо, прийде час — і наша Земля рідна бодай краплину нашої роботи забере для себе, для свого добра» [2, с. 214].

Радомир Прісний — герой твору Р. Володимира «Манівцями» — прагне зібрати в одному місці своїх земляків, створивши «хутірну республіку». Однак він зрозумів, що практично реалізувати цю ідею неможливо. Радомир Прісний усвідомлює, що українська молодь вростає в чуже середовище, забуваючи про власне коріння: «Не зважаючи на рідні школи, гуртове життя, загосподарення громади й заможність людей, важко нашим землякам втримати молодь при своєму рідному корінні. Чуже їм стало ближче, звабливіше від свого, що його за відстале мають» [6, с. 177].

Однак не всі митці сприймали еміграцію трагічно. Ідеться насамперед про молодше покоління діаспори — Нью-Йоркську групу, а також про таких письменників старшого покоління, як І. Костецький, У. Самчук. Так, герой роману У. Самчука «На твердій землі» (1967) — Павло Данилів — здобув місце під сонцем Канади. Цей роман, як і прозові твори І. Бондарчука та З. Дончука, засвідчив появу нового героя в літературі діаспори — цілеспрямованого, практичного, наполегливого, який активно інтегрувався в нове соціально-економічне та культурне середовище й досяг успіху.

Мистецтво української діаспори 1940-1980-х років, особливо художня література, стало потужним чинником національної презентації та збереження національної ідентичності. На цьому аспекті слушно наголосила дослідниця М. Богданова, відзначаючи, що напрацювання діаспори сьогодні особливо актуальні: «Сучасне українське суспільство вкотре замислилося над питанням національної ідентичності, визнанням ментальних особливостей у поліетнічному європейському середовищі. Певний внесок у популяризацію української культури зробили митці діаспори, які заклали підвалини рецепції та визначення місця українства в світовому глобальному просторі» [3, с. 14].

Попри трагізм ситуації, неможливість повернутися на Батьківщину, діячі діаспори («народ у мандрівці») самовіддано творили українську культуру на чужині. Іще в 1940-і роки, перебуваючи в таборах Ді-Пі, письменник Ю. Клен у роботі «Думки на дозвіллі» прогностично писав: «Якщо судиться розпорошитися по країнах заокеанських, то ця мандрівна доба згадуватиметься, як доба неповторна, що на деякий час об'єднала розпорошені сили мозку народного, доба короткого розцвіту й напруги всіх сил, доба, коли наше мистецтво й письменство вибухло буйним цвітом і мало змогу маніфестувати себе назовні» [13, с. 45].

Митці діаспори (і старше, і молодше покоління) розповідали про національну самобутність українського народу та його культури. Саме сьогодні в часи формування глобального цивілізаційного простору досвід діаспори щодо збереження національної ідентичності та культурної неповторності надзвичайно важливий і повчальний для України. Адже культура може стати для українців одним із потужних механізмів самозахисту в глобальному техногенному світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Астаф'єв О. Європейський вимір української повоєнної еміграційної літератури. *Біблія і культура*. 2009. № 9. С. 171–177.
2. Білоус-Гарасевич М. Ми не розлучались з тобою, Україно. *Рецензії та листи на книжку*. Київ : Аконтіт, 2003. Т. 3. 320 с. (При цитуванні діаспорних видань повністю зберігається мова оригіналу).
3. Богданова М. Літературна версія колективної пам'яті в мемуарній прозі діаспори: етнопсихологічний аспект. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету* : серія: Філологічні науки: зб. наук. ст. / гол. ред. В. А. Зарва. Бердянськ : БДПУ, 2019. Вип. 19. С. 13–21.
4. Вовк В. Проза. Київ : Родовід, 2001. 447 с.
5. Вовк В. Україно, моя любове. *Сучасність*. 1970. Ч. 3 С. 93–106.
6. Володимир Р. Манівцями. Буенос-Айрес: Вид-во Ю. Середяка, 1989. 248 с.
7. Єжи Гедройць та українська еміграція: листування 1950–1982 років; пер. з пол. та англ. / упорядкув., переднє слово і комент. Б. Бердиховської. Київ : Критика, 2008. 752 с.
8. Жулинський М. Нація. Культура. Література. Національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури. Київ : Наукова думка, 2010. 557 с.
9. Жулинський М. Слово на сторожі нації : літературно-критичні твори. Київ : Укр. письменник, 2015. 1016 с.
10. Іван Багряний. Листування 1946–1963. Київ : Смолоскип, 2002. Т. 1. 706 с.
11. Історія української еміграції: навч. Посібник. Б. Д. Лановик, Р. Т. Гром'як, М. В. Граф'як та ін. / за ред. Б. Д. Лановика. Київ : Вища школа, 1997. 520 с.

12. Качуровський І. Покоління другої світової війни в літературі української діаспори. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. Лютий. С. 120–134.
13. Клен Ю. Думки на дозвіллі. *Українські вісті*. 1947. Ч. 84.
14. Коцюбинська М. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість. Київ : Дух і Літера, 2009. 584 с.
15. Лист У. Самчука до П. Йосипишина від 10. 07. 1978 року. ІЛ. Ф. 195. Од. зб. 522. Арк. 1. (*Цитуючи архівні матеріали, авторську орфографію залишаю незмінною, пунктуацію уніфікую за сучасним правописом*).
16. Лист В. Стуса до В. Вовк від 16 жовтня 1969 року. *Не відлюбив свою тривогу ранню...Василь Стус — поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії* / упоряд. О. Ю. Орач. Київ : Укр. письменник, 1993. 400 с.
17. Мазуркевич О. Зарубіжні фальсифікатори української літератури. Київ : Держ. вид-во художньої літератури, 1961. С. 157–186.
18. МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики. Збірник І. Мюнхен-Карльсфельд, 1946. 113 с.
19. Самчук У. Юність Василя Шеремети. Рівне : Волинські обереги, 2005. 328 с.
20. Сиваченко Г. Пророк не своєї вітчизни: Експатріантський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. Київ : Альтернативи, 2003. 280 с.
21. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. 607 с.
22. Barka V. Le prince jaune. Traduit de l'ukrainien par Olga Jaworskyj. Preface de Piotr Rawicz. Callimard, 1981.

УДК 821.161.2

**ЖАНРОВЕ РОЗМАЇТТЯ «П'ЄСИ У П'ЄСИ»
В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

**GENRE DIVERSITY OF «PLAY WITHIN A PLAY» IN
CONTEMPORARY UKRAINIAN LITERATURE**

Науменко Н. В.,

orcid.org/0000-0002-7340-8985

доктор філологічних наук, професор,

професор кафедри іноземних мов

Національного університету харчових технологій

Надзвичайно важливою й актуальною є проблема вивчення еволюції іронічного начала в літературній творчості. У цій роботі йтиметься про іронічний стиль у **драматургії**, оскільки вона ґрунтується на ігровому елементі, основному для іронії. Риторична фігура «прикидання» (*eironeia*), з якої виростає зазначений вид комічного, зумовлює основний критерій вибору матеріалу для дослідження: прийом «театр у театрі», або «сцена на сцені».

Розвиткові іронічного змісту не лише п'єси у п'єсі, а й інших можливих родо-жанрових модифікаціях цієї структури служить двоплановість зображення — як у формальному, так і у змістовому аспектах. Тобто, до конкретного твору включається інший твір (навіть і не один), закодований тим самим кодом, що й весь художній простір тексту. Тому дієвим формотворчим чинником тут є «репетиція», на основі якої будується або цілий твір, або його частина.

Відтак дослідження «сцени на сцені» в українській літературі є актуальним і сьогодні. Адже, зважаючи на історію вітчизняного драматичного мистецтва, до певного часу п'єс-репетицій та п'єс-вистав у нашому письменстві було небагато; сучасними взірцями жанру можна визнати «Спокуси несвятого Антона» І. Костецького, «Каїна» Ольги Кирилової та «Цирк життя нашого» Світлани Лелюх. Але тим цікавіше знаходити в нашій драматургії твори з бодай незначними елементами «сцени на сцені», оскільки функції цього прийому вбачаються набагато

більш різноманітними, ніж звичайне висміювання ганджів та інтриг внутрішньотеатрального життя.

Поставши як показ театральної зали, «сцена на сцені» може розіграватися в будь-якому закритому або відкритому просторі. Значною мірою це символізує рух до подієвих первин театрального дійства як такого, проте — якщо йдеться про художній твір — за умови показу подій неординарних, на ґрунті яких виникають і розв'язуються (або лишаються відкритими) конфлікти.

Ключові слова: драматургія, іронія, «п'єса у п'єсі», українська література ХХ століття, жанр, стиль, конфлікт.

The problem of studying the evolution of ironical element in literature is crucially important and relevant. This article deals with the ironical style in dramaturgy, owing to the fact that it is founded on the element of game intrinsic to irony. The rhetoric figure of pretension (eironeia), from which the mentioned kind of comical had initiated, conditions the main object for this research — «a theatre within a theatre», or «a stage within a stage».

Two-dimensional setting of the action (both in formal and substantial aspects) serves as an impetus for development of an ironic style not only in a play, but also in any possible generic modifications of this structure. In other words, an array of literary works shares the same artistic code, upon being included into the single play. Therefore, the main formal factor in this case is «a rehearsal», on which either an entire play or its part gets based.

Actually, the studies of «a stage within a stage» in Ukrainian literature remain relevant nowadays. Regarding the history of national dramatic art, it can be said that there were few «rehearsal plays» and «show plays» in Ukraine for the time being; works like «*Spokusy nesviatogo Antona (Temptations of Unholy Anthon)*» by Ihor Kostetsky, «*Kain (Cain)*» by Olha Kyrylova and «*Tsyрк zhyttia nashogo (The Circus of Our Life)*» by Svitlana Leliukh are the updated epitomes of this genre. On the other hand, it is quite interesting to search for plays with traces of «a stage within a stage», since the functions of this means go far beyond the typical derision of internal theatrical drawbacks and intrigues.

Having emerged as a reflection of the theatrical scene, «a stage within a stage» can evolve in any closed and open space. Significantly, this symbolizes the movement towards the event elements of theatrical action itself; however (when it comes to a high-quality artistic work), in case of showing some

extraordinary events that set up acute conflicts either to be solved or remain open during the action.

Keywords: dramaturgy, irony, «a play within a play», Ukrainian literature of the 20th century, genre, style, conflict.

Постановка проблеми. У драматичному роді літератури точку зору автора виявлено найменшою мірою, а отже — ширший простір для роздумів, відчуттів і оцінок залишено героям, а в перспективі — й реципієнтам. Оскільки рушієм драматичного дійства був і лишається конфлікт, то особливо промовистим прийомом його творення виступає саме «сцена на сцені», або «п'єса у п'єсі», з її понад 400-річною традицією. Йдеться передусім про «драму-виставу» або, що важливіше, «драму-репетицію»: навряд можна вибудувати її сюжет так, щоб у ньому все було гладенько та бездоганно, надто якщо зважати на специфіку театрального побуту. Співудари часопросторових площин «сцени», «закулісся», «глядацької зали» дозволяють драматургам показати нерозривний зв'язок між театром і життям та водночас застерігають від повного їх злиття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Малодослідженою й тому актуальною постала проблема «театру в театрі» в українській літературі. У сучасних публікаціях із історії сучасної драматургії «п'єси у п'єсі» згадано у парадигмі студій доробку Івана Карпенка-Карого (Ю. Ковалів, Людмила Дем'янівська, В. Івашків, Галина Ступницька), Миколи Куліша (Наталія Кузякіна, С. Іванюк, Мар'яна Шаповал, Я. Голобородько, В. Мукан, В. Працьовитий), а останнім часом — Ігоря Костецького (Соломія Павличко, В. Мукан), Володимира Діброви (Олена Бондарева, Оксана Когут), Валерія Герасимчука (Тетяна Вірченко, Галина Каспич, Олена Хомова).

Поняття «сцена на сцені» можливо часом застосувати й до такої п'єси, котра сама по собі не має стосунку до театральної діяльності, зате внутрішня її подієвість зумовлює двоплановість дійства. Відтак постають такі формотворчі концепти: *мрія як «текст у тексті»*, *видіння як «текст у тексті»*, *сон як «текст у тексті»* [13, с. 9 – 10]. Хрестоматійними взірцями таких творів в українській літературі ХХ століття можна визнати «Фараонів» О. Коломійця з їхнім «алегоричним сном» [12, с. 102], а у письменстві для дітей — інсценівку повісті Я. Стельмаха «Вікентій Прерозумний», популярну на початку 1980-х

років. Відповідно, і вставний сценічний майданчик може поставати у різних просторових модифікаціях — наприклад, вітальня, де відбувається маскарад, у «Камінному господарі» Лесі Українки, гримерна у «Житейському морі» І. Карпенка-Карого або «Галасі за сценою» М. Фрейна, божевільня у «Народному Малахії» М. Куліша, ліжко у «Спокусах несвятого Антонія» І. Костецького, циркова арена в одноактвіці «Цирк нашого життя» Світлани Лелюх.

Нагадаймо: драматичний спосіб зображення дає можливість глибоко розкрити сутність людини, її вдачу, сподівання і прагнення, адже вона постійно перебуває в таких ситуаціях, де потрібно діяти, розв'язувати часто складні питання. Наявність конфлікту антагоністичних сил є серцевиною драматичного твору. Справедливо говорив І. Кочерга: ні тема, ні сюжет, хоч якими б вони були актуальними чи виразними, не врятують безконфліктну п'єсу [16, с. 276].

Підставою для побудови конфлікту у творі, заснованому на композиційному принципі «сцена на сцені», виступають непорозуміння між акторами та режисером-постановником, негаразди зі сценічною технікою, у драмі-виставі — також втручання у хід дії глядачів, чий горизонт очікування не збігаються з задумом автора вставної п'єси, що неминуче призводить до зіткнення протилежних думок.

За слухним спостереженням Олени Бондаревої, актуальним підходом до аналізу сучасних драматичних творів із урахуванням прихильності українських драматургів до принципу «театр у театрі» є те, що Е. Барба називає «театральною антропологією», тобто наукою «про соціокультурну і фізіологічну поведінку людини в ситуації вистави» [19, с. 8].

Постановка завдання. Мета цієї роботи — на основі аналізу творів сучасної української драматургії, збудованих на засадах «театру в театрі», визначити роль зазначеного композиційного прийому у творенні іронічної тональності сценічного дійства та утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя.

Головним завданням для досягнення цієї мети стало детальне дослідження «театру в театрі» в українській літературі останньої третини ХХ — початку ХХІ століть на формозмістовому рівні, зокрема з урахуванням інтерпретацій різних видів мистецтва (літератури, театру, цирку) та релігійної обрядовості.

Виклад основного матеріалу. Драматургія та театр межі ХХ-ХХІ ст., як в Україні, так і в усьому світі, має справу як із канонізованими мистецькими практиками ХХ століття, зокрема «очуженням» (Бертольд Брехт), «очудненням» (Лесь Курбас), «жорстокістю» (Антонен Арто), «ритуалізацією» та перформативізацією (Єжи Гротовський), «надмаріонетковістю» (Гордон Крег), так і з новітніми формами репрезентації, запропонованими техногенно-комп'ютерною добою [1, с. 67; 9, с. 81 – 82; 17, с. 12].

Знаковий взірєць української «п'єси у п'єсі» саме такого, постмодерного стибу — «Спокуси несвятого Антона» Ігоря Костецького. Прийом «самоподвоєння» помітний у композиції драми (дії, помежовані інтермедіями), у застосуванні засобів маскараду, вертепу та шкільної драми, у гендерному двійництві героїв (Антон — Антоніна, Валентин — Валентина, штукарі — штукарки). Наявні тут і архетипні числа: «Мінімум учасників — 12 осіб» [10, с. 15]. Доволі цікавим рішенням побудови п'єси є *«абсурдна ситуація в основі тексту — актори втручаються в життя людей і сприймаються ними як реальність, впливають на хід подій, надають відповідного тону, оцінюють. Поруг з реальною дією розігрується інтермедія, і часом вони повністю змішуються, люди стають акторами, актори — людьми. Рвуться логічні зв'язки між предметами, явищами мистецького і реального плану»* [6, с. 54].

У «Спокусах...» обмежені як час (із 9.00 до 21.00 у неділю), так і простір дії (ліжка). Саме ліжка у п'єсі постає варіацією внутрішньої сцени, на якій розіграється дійство. Масковий характер дії передбачає не лише очуднення (у традиційних інтерпретаціях), а й суто брехтівське «очуження» від власного «я» [15, с. 316]:

Антон. Хочеш сказати: ми актори модерного театру?

Антоніна. Атож, хочу сказати: ми актори модерного театру [10, с. 28].

Ці слова стають містком до вставної п'єси:

Перший штукар. Ми актори модерного театру.

Другий штукар. Ми актори модерного театру [10, с. 28].

Основна дія п'єси переривається інтермедіями, в яких «штукарі» і ставлять драму, і водночас її обговорюють («драма-репетиція»). Ці «актори» мають імена гоголівських персонажів із повісті «Вій» — Хома Брут (третій), Тиберій Горобець (четвертий) і другий, що забув

ім'я (у Гоголя — Халява). Перший же прибирає собі роль режисера-постановника [13, с. 121].

Прикметно, що в малознаній сучасному глядачеві інсценівці «Вія» авторства Марка Кропивницького саме Хома Брут в імпровізованих виставах із нагоди різних релігійних свят грав жіночі ролі. Причому ролі здебільшого підступних новозавітних героїнь — Іродіади, Пентефрії й їм подібних [14, с. 305]. Наче актор античного театру перших десятиліть (ба навіть днів) його існування, або представник театральної студії часів Києво-Могилянської академії — за правилами шкільної драми, жінок неодмінно грали чоловіки [18, с. 209].

«Спокуси...», надто ж уведена у них вставна п'єса, акумулювали певні традиції минулого: середньовіччя — у побудові твору за зразком містерії або мораліте, за визначником автора; класицизм — у прагненні хоч і не вповні, але дотримуватись правила тріади; бароко — в оксиморонах та витонченій мовній грі [див. 20, с. 26]:

Валентин. Ревнощі — це зі світу псів, лосів та лососів... І злоба — з лоба, з-під лоба, з-над лоба, з-посеред лоба — і я вже невтримно біжу по видовищах... [10, с. 100].

Другий штукар. Пропоную слово у розкладі: Веспасіян — весь пасьянс.

Валентина. Дуже добре. Що таке весь пасьянс?

Другий штукар. Пасьянс, мирна картярська гра. Виходить рідко. Та коли вже виходить, то кажуть: вийшов весь пасьянс [10, с. 103].

З ХІХ століття до твору увійшла «німа сцена» з гоголівського «Ревізора» [10, с. 110], доповнена ремаркою у стилі біблійної оповіді:

І дмухнув ПЕРШИЙ ШТУКАР. І диво: притьмом усі усіх в обійми хапають. Та ба, не хапають, а чемно та обережно приймають в обійми одне одного. Так, що взаємна повага й пошана при тому з кожного аж проситься [10, с. 111].

З ХХ століття — потік свідомості, потяг до абсурду, авангардистські інтонації, що умовно сконцентрувалися в цитаті: «Наша вистава — революційний протест проти природної гармонії» [10, с. 103]. І попри те, що І. Костецький називав свої п'єси «творами для театру», вони більше тяжіють до «лезедрам». Інтертекст, урешті-решт, і виступає ключовим чинником творення фантазмагоричне та пародійне забарвлення «Спокуси...» Ігоря Костецького [13, с. 123].

Актриса та режисер Світлана Лелюх розгортає свою «виставу у виставі» на арені цирку. Жанром твору визначено «казку для дітей і дорослих»: це відразу створює горизонт очікування історії з героями різного плану — людьми, живими істотами та неживими предметами, котра водночас містить певні філософські узагальнення. Цьому сприяє й назва «Цирк життя нашого»: цирк — мистецтво, улюблене серед дітей, а «доросла» інверсія останніх двох слів надає заголовку піднесеного звучання.

Конфлікт у п'єсі Тетяна Вірченко характеризує як «неяскравий, неглибокий, негострий», проте, за її спостереженнями, саме такого ґатунку твори виступають домінантними в українській драматургії початку 2000-х [2, с. 206]. Двоплановість одноактівки, яка охоплює кілька годин життя циркових артистів, дозволяє спостерегти таке мовне явище. У повсякденні словосполучу «влаштувати цирк» часто вживають як синонім дієслів «прикидатися», «глумитися», «висміювати», «дуркувати», а всі вони, своєю чергою, є актуалізацією терміна з праці Георгія Хіровоска — «поруганіє», тобто аналогами поняття іронії [4, с. 122].

Контрастність позначено вже першу сцену п'єси:

Рома (*сховився, як від зубного болю*). О цирк, цирк, цирк! Свято душі і тіла. Молодість, радість і... що?.. Ах, так-так, здоров'я! (*Хапається за попереk*)... Мімі, дорогенька, даю уточнення: цирк — це гармидер, суєта, сімейні скандали, нерви, радикуліт і — розлучення! [11, с. 187].

Промовистими у початковій сцені є прикметник «зажурений» та прислівник «знехотя», якими показано емоції головного героя перед виходом на арену. І його можна зрозуміти: постійно виконувати один і той же номер, супроводжуючи його однією й тією ж пісенькою, не надто й весело. Несподівану появу Пташеняти дресирувальник Рома спершу сприймає як провал «накатаного» номера, однак саме воно вносить елемент новизни — небачений раніше атракціон «Імператорські пінгвіни» обіцяє великий успіх і людям, і тваринам [13, с. 124].

У п'єсі-казці порушено також насущні екологічні проблеми, виразником яких є Пташеня: «*Пінгвінів залишилося дуже мало. Щохвилини на землі зникають безслідно якісь тварини. Тепер черга за пінгвінами...*». Аби вплинути на злочинців, які намагалися продати двох рідкісних птахів, Рома пропонує щось на кшталт гамлетівської «пастки»:

...Робимо номер про пінгвінів, запрошуємо на виставу браконьєрів — вони плачуть від розчулення, публічне розкаяння — і щасливий фінал! [11, с. 195].

Цей номер, що його (згідно з авторською ремаркою) Рома лише уявляє, водночас дозволяє приборкувачеві усвідомити, що ж таке, власне, цирк:

О цирк життя нашого... Як же все пов'язане одне з одним... і неможливе одне без одного... і нічого зайвого. А ми не розуміємо цього — і звідси всі наші біди. І нестерпна самотність... [11, с. 197].

І суто казковий щасливий кінець, розіграний як парад-але циркових артистів, передає це усвідомлення й читачеві.

Водночас «сцена на сцені» актуалізується у творах, написаних на хрестоматійні, «вічні» сюжети. Свідченням тому є оприлюднена в 2000 році одноактна драма Ольги Кирилової «Каїн», уміщена в антології п'єс на біблійні теми «Від неба до землі» (2018). Уже побіжний погляд на її текст, починаючи зі списку дійових осіб, дає змогу стверджувати творче переосмислення не лише колізії «Каїн — Авель», а й традиції взаємопроникнення театру та глядацької зали, розпочату комедією Л. Тіка «Кіт у чоботях».

П'єса — синтез елементів пантоміми, психодрами та радіодрами, за змістом — суцільна «гра в навпаки». Образи Каїна та Авеля в початковій ремарці різюче контрастують з їхнім біблійними прототипами:

...сцена посередині стає пустельною, і на неї виходять двоє. Точніше, один вступає, а другий ввалюється. Перший — привабливий і чарівливий молодик... з почуттям міри — у світлому костюмі з краваткою-метеликом та білою гвоздиком в петличці, на голові світлий ширококрисий капелюх. Другий — щось темне й незрозуміле, спочатку взагалі не схоже на людину, весь у звисанні розкуйовдженого чорного волосся та подертої брудної одежі... [8, с. 218-219].

Тут реципієнт міг би подумати, що перший — Авель, а другий — Каїн, такі, якими їх описували вже інтерпретатори біблійних першотворів, але надалі Перший дає роз'яснення:

Ганьба, незмивана ганьба впала на нашу родину... Це він — ганьба нашого роду... ЦЕ МІЙ БРАТ АВЕЛЬ [8, с. 219].

Стан, що його сучасні психологи називають «зміною парадигми» (англійською — *paradigm shift*), здається, охоплює не лише героїв одноактівки, а й її читачів: особливо дивує Авель, зовні більше схожий

на безхатька, ніж на канонічного пастушка. Тим часом Каїн, нагнітаючи атмосферу, розповідає про «злочин» Авеля, який полягає всього-навсього у «відлюдькуватості, відчуженості». Упродовж усієї дії Каїн кепкує з брата, дорікає йому «недоцільною» грою на сопілці, гасить об його тіло сигарету, а насамкінець заявляє:

...Насправді Авель — це я. Це він мене вбиває щодня своєю тупістю, нікчемністю свого існування в нашому прекрасному... світі! [8, с. 228].

З біблійного прототексту можна зрозуміти, що старший брат убив молодшого через заздрість. Ольга Кирилова надає цій колізії нового значення, уводячи сцену з дівчинкою, котра дарує саме Авелеві, а не Каїнові квіти, причому з символічною назвою — «братки» [13, с. 126]. За задумом авторки, це мало б уособлювати примирення (якого, однак, не відбулося). Або архетипне, можна сказати — дитинне очікування щасливого кінця: «може, цього разу станеться диво, і герой залишиться живим».

На порівняно невеликому часопросторі п'єси співіснують декілька вимірів «тексту у тексті». І це не лише фрагменти Книги Буття, а й філософські розмірковування, і цитування анотації до книги Мішеля Фуко «Наглядати й карати», навіть із бібліографічним її описом [8, с. 224], і варіація на тему античного хору:

Будь таким, як ми хочемо — тоді, може, змилуємось.

Будь з нами хорошим, тоді ми — подивимось.

З нами заводити жарти, любий друже, не варто [8, с. 225].

Тим часом Авелеві, незavidному зовні, але просвітленому зсередини, у п'єсі надано ознак Ісуса Христа, помітних у єдиному його осмисленому монолозі, наснаженому концептами вже з Нового завіту:

...Людина має цінність лише тоді, коли вона корисна вам! Малий, радів життю, а ви прирекли мене вже тоді, тільки я не знав... Я намагався зробити вам приємність бути таким, як ви хотіли — і цим драгував вас іще більше. Бо ви хотіли мого болю, а не моєї покори. Бо якби я хог раз відповів вам злом на зло — ви б зрадили, що мене є за що карати. Ви легше пробачаєте всі найтяжчі злочини, ніж відстороненість... І я, вмираючи, не побачу, чи був хтось окрім мене [8, с. 230].

Саме цей монолог і стає для Каїна поштовхом до вбивства, яке глядачі все одно сприймають як «не насправжки»: «Ти бачив, як він упав? Так кумедно! А як руками змахнув? Ну й незграба...» [8, с. 231].

А закінчується дійство висловом Глядача, виписаним цілком у душі комедії Людвіга Тіка «Кіт у чоботях»:

А я взагалі не зрозумів, про що це? Що вони, власне, хотіли цим сказати? Це що, виходить, що я — Кайн? Ні, тут явне перебільшення... Не могли нічого новішого придумати... [8, с. 232].

Інтерпретація старозавітної історії про двох братів відбувається на рівні як змістовому, так і формальному. Та все це зроблено з великою повагою до автентичного тексту.

Якщо окреслити в парадигмі сучасної драматургії як окремі жанрові категорії твори, присвячені видатним діячам мистецтва, та твори, збудовані за принципом «тексту у тексті», то можна стверджувати, що одним із небагатьох митців, якому пощастило об'єднати формозмістові характеристики цих жанрів, став наш сучасник — Валерій Герасимчук.

Галина Каспич у своєму дослідженні «П'єс про великих» за ключове ставить поняття «метатеатру». За її висновком, заслуга драматурга у становленні інтертекстуальної парадигми сучасної літератури — в тому, що він «прагне... розширити та доповнити український (Андрей Шептицький, О. Довженко, Д. Яворницький) та європейський (Мольєр, М. де Сервантес, В. Шекспір, Л. ван Бетховен, Н. Паганіні та ін.) культурні пантеони, створює власну систему взаємодії з біографіями і творчістю своїх протагоністів... і розсуває жанрові кордони біографічної драми» [7, с. 14 – 15].

Увагу як «п'єси у п'єсі» привертає низка сцен у творі «Поет і король, або Кончина Мольєра»: хоча, за жанром, це біографічна драма, але В. Герасимчук надає їй формозмістових рис міраклю [13, с. 128].

Інтертекстуальним лейтмотивом п'єси Герасимчука є комедія «Хворий, та й годі», яка, за задумом нашого сучасника, саме пишеться (і, як відомо, під час її четвертої демонстрації 17 лютого 1763 року Мольєр помер за лаштунками). Цитуються діалоги Аргана з його братом Беральдом, зі служницею Туанеттою, епізод «візиту лікаря» з третьої дії, а насамкінець — монолог Полішинеля з самого початку мольєрівського шедедру.

Тетяна Вірченко стверджує, що елемент «п'єса у п'єсі» потрібен Герасимчукові, аби «проілюструвати важливість для драматурга [тобто Мольєра — Н. Н.] сценічного втілення власних творів» [3, с. 118]. Власне, у таких кількопльщинних текстах посилення персонажів на драми свого ж таки творця є не лише частотними, а фактично

постійними: зокрема, у «Хворому, та й годі!» Арган метає критичні стріли у Мольєра, котрий несправедливо, на думку героя, осміює лікарів.

У першій «виставі у виставі», як її визначає сам В. Герасимчук, протагоніст постає перед глядачем у ролі Поета — за столом, із пером у руці. За його плечима стоїть Муза (молода актриса Оноре Лебель де Бюссі) та декларує його призначення:

...А ти — все пишеш перед Богом звіт
Про те, як, відчуваючи пороки,
Ти намагався врятувати світ... [5, с. 63].
Водночас тривожно звучить заключна строфа поезії:
Минуло все: Бордо, Ажан, Тулуза,
Мені здається — я вже й не живу.
Поет вмирає — і вмирає Муза...
(*Одірвалась од аркуша й доказала вже своїми словами*)
Я Вас, Мольєре, не переживу... [5, с. 64].

Цю строфу, відсутню в оригінальному варіанті поезії, Оноре додає самостійно, пояснюючи Мольєрові: «Якби я була Музою — я те саме Вам сказала б».

Друга «вистава у виставі», назву якої винесено у заголовок, відбиває специфіку стосунків комедіографа з «сильними світу цього», зокрема — як міг би скластися діалог між ними. Короля тут грає актор із «дворянським» прізвищем Барон; служниця Полет виступає в ролі самої себе; самого Поета традиційно зображує Мольєр.

Мова другої вставної п'єси серйозна за змістом, однак промовисто іронічна у плані просодії. Сам Мольєр, як відомо, віршувальником був надзвичайно майстерним, але у «драматичному діалозі» Герасимчука він оперує римами зужитими, ба навіть тавтологічними, вкладаючи їх у вуста то Поетові, то Королеві:

Поет

Чого ж мені невдячного вдавати?
Це — справді борг! І треба віддавати...
Бо як би я прожив ці всі роки
Без Вашої підтримки і руки?

Король.

Я не жалкую, що я вас підтримав,
Адже за це немало теж отримав –

Як ви в виставах входили у роль,
Я навіть забував, що я король!.. [5, с. 85].

Проте не можна не поцінувати майстерності В. Герасимчука у передачі істинних мольєрівських фонетичних візерунків: зужиті рими вдало чергуються зі складеними та багатими на взірєць «не були ще — блище», «я з ним — блазнем», «постриг — гострих», «несу / знесу / су — всю», «принци — принцип», «затупились — заступились» [13, с. 130].

Висновки. Прийом «сцена на сцені» активізується у вітчизняній драматургії та театрі другої половини ХХ століття, як у письменників материкової України, так і в діаспорі. І цей прийом дієвий і до сьогодні, саме внаслідок іманентної йому іронічної двоїстості. Зокрема, традиції діаспорного «театру в театрі» розвиває Ігор Костецький, одночасно актуалізуючи середньовічні драматичні жанри — містерію, міраклъ і мораліте, і відтак його твори ґрунтуються на розігруванні кількох п'єс у межах однієї.

Представник сучасного материкового письменства Валерій Герасимчук подає унікальний взірєць «п'єси-репетиції», де головний герой — Мольєр — репетирує уривки з ненаписаної драми, яка вже має назву «Поет і Король», то зі своїми приятелями, то сам із собою. Розгортаючи колізію твору, драматург намагається відновити «зв'язок часів» (та в жодному разі не «осучаснюючи» класичних сюжетів, що робить йому особливу честь). Тому композиційною новизною стилю Герасимчука є не лише «п'єса у п'єсі», а й «роман у п'єсі», що виявилось у сюжетах творів про багатьох інших видатних діячів.

Доволі потужним видається іронічний потенціал «тексту у тексті» у часопросторі українських одноактних драм (у статті — це «Кайн» Ольги Кирилової та «Цирк життя нашого» Світлани Лелюх). Удаючись до прийому «сцена на сцені», драматурги здатні сконцентрувати художній часопростір до порівняно невеликого розміру і водночас показати в ньому цілий всесвіт із його складними колізіями та конфліктами, у тому числі — універсум людської душі.

Детальніше вивчення драматичних творів, заснованих на прийомі «вистави у виставі», стає актуальним і в категоріях рецептивної естетики, надто ж якщо йдеться про спостереження за роботою акторів. Тоді очевидними постануть принципи втілення сценічних образів не лише обумовлених у п'єсі, а й ролей «драматурга»,

«режисера-постановника», «машиніста сцени», «музикантів» та інших працівників театру. Ключовим тут, окрім традиційного «руйнування ілюзій», стане повсякчасне «пере-сотворіння» конкретного сценічного архітвору в різних часопросторових площинах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 510 с.
2. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. 336 с.
3. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія: галерея портретів : монографія. Кривий Ріг : Видавець Р.А. Козлов, 2018. 180 с.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
5. Герасимчук В. Поет і король, або Кончина Мольєра. П'єси про великих. Київ, 2003. С. 59–99.
6. Давиденко Г. Театр «абсурду» як один із модерністських напрямків у драматургії II половини ХХ століття. Глухів : РВВ ГДПУ, 2005. 54 с.
7. Каспич Г. Культурологічний інтертекст драматургії Валерія Герасимчука : автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). Київ, 2020. 20 с.
8. Кирилова О. Каїн. Псевдодраматичний фрагмент. *Від неба до землі : Антологія п'єс на біблійні теми*. Київ : Фенікс, 2018. С. 217–232.
9. Когут О. Прийом «театру в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії. *Наукові записки Тернопільського НПУ. Літературознавство*. Вип. 31. Тернопіль : Вид-во ТНПУ, 2007. С. 69–83.
10. Костецький І. Спокуси несвятого Антона. *Театр перед твоїм порогом*. Мюнхен : На горі, 1963. С. 14–114.
11. Лелюх С. Цирк життя нашого. *Сучасна українська драматургія. Альманах / упоряд. і авт. передм. Я. Верещак*. Вип. 4. Київ : Фенікс, 2007. С. 187–198.
12. Литвинська С. Драматургія Олексія Коломійця : проблематика і поетика: дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). Київ, 2008. 192 с.

13. Науменко Н. Прийом «сцена на сцені» – чинник іронічного формозмісту в літературному творі : монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2023. 196 с.
14. Новиков А. Художній універсум Марка Кропивницького: монографія. Харків : Майдан, 2006. 352 с.
15. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. 368 с.
16. Семенюк Г., Гуляк А., Науменко Н. Літературна майстерність письменника : підручник. 2-ге видання, доп. і перероб. Київ : Видавництво «Сталь», 2015. 405 с.
17. Хомова О. Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери: автореф. дис. ... канд. філол. наук (спец. 10.01.01). Київ, 2012. 21 с.
18. Чечель Н. Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII століть : монографія. Київ : Видавець ПАРАПАН, 2004. 240 с.
19. Barba E. Theatre Anthropology. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. London-New York: Routledge, 1995. P. 5–32.
20. Boothe W. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974. 310 p.

УДК 821.161.2'06.09

**БІОГРАФІЧНА ДРАМА ВАЛЕРІЯ ГЕРАСИМЧУКА:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ**

**VALERII HERASYMCHUK'S BIOGRAPHICAL DRAMA:
CULTUROLOGICAL INTERTEXTUALITY**

Каспич Г. Г.,

orcid.org/0000-0001-5834-7961

кандидат філологічних наук,

викладач української мови і літератури

Технологічно-промислового фахового коледжу

Вінницького національного аграрного університету

Поляруш Н. С.,

orcid.org/0000-0001-9375-8395

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української літератури

Вінницького державного педагогічного університету

імені Михайла Коцюбинського

Статтю присвячено об'ємному біографічному доробку драм В. Герасимчука — циклу «П'єси про великих», кордони якого на сьогодні залишаються відкритими й потребують уважного прочитання. Доречним убачається фаховий аналіз біографічної драми митця у контексті інтертекстуальної методології сучасного літературознавства.

У статті зазначено, що В. Герасимчук у циклі «П'єси про великих» створив власну систему відношень із біографіями та творчістю кожного зі своїх протагоністів, удаючись щоразу до нових жанрових експериментів та оновлюючи вже відомі форми літературної біографії.

Аналіз літературознавчих праць, присвячених сучасній біографічній драмі, дає підстави зробити висновок про те, що дослідники різних її аспектів нерідко оминають увагою драматичний доробок В. Герасимчука як доволі складний для літературознавчої рецепції, оскільки в центрі кожної драми циклу «П'єси про великих» — видатна історична чи

культурна постать: митрополит Андрей Шептицький, письменник і кінорежисер Олександр Довженко, історик і белетрист Дмитро Яворницький, гетьман Іван Мазепа, поетка Олена Теліга, борець за Україну Степан Бандера, класики української модерної літератури Іван Франко і Леся Українка, співачка Квітка Цісик, видатний український режисер Лесь Курбас.

Названі п'єси можна віднести до різних моделей та відгалужень біографічного жанру, що є прикметною рисою сучасної української драматургії. В. Герасимчук як драматург моделює один із напрямів її розвитку. У його біографічній драмі органічно поєднані домінуючі тенденції, прив'язані до найширшого культурологічного інтертексту. Новацією В. Герасимчука є залучення драматургічних жанрів до системи мотивів і героїв п'єс, коли культурологічний інтертекст у драматургічному дискурсі спрацьовує на одному з найглибших рівнів — жанровому.

Біографічну драму В. Герасимчука, представлену циклом «П'єси про великих», вирізняє градус «біографістики довіри», сміливе жанрове експериментування, привнесення до її активу стратегій прози, белетристики, філософських та літературознавчих рефлексій. З огляду на сказане, біографічна драматургія В. Герасимчука є перспективним матеріалом для літературознавчих аналізу і узагальнень.

Ключові слова: драма, біографія, жанр, п'єса, модель, інтертекстуальність.

The article is devoted to a voluminous biographical dramas Valerii Herasymchuk — the cycle «Piesy pro velykyh (Plays about the Great)». It is not yet fully formed, as the author is still adding works to this day, so it is required careful reading. A professional analysis of the writer's biographical drama in the context of the intertextual methodology of modern literary studies seems appropriate.

It is noted that Valerii Herasymchuk created his own system of relationships to the biographies and works of each of his protagonists, practicing new genre experiments and updating the already known forms of literary biography in relation to the cycle «Piesy pro velykyh (Plays about the Great)».

Analysis of literary works devoted to contemporary biographical drama allows us to conclude that researchers of its various aspects often

ignore the dramatic works of Valerii Herasymchuk as quite difficult for literary reception. At the center of each drama in the cycle «Piesy pro velykyh (Plays about the Great)» is a prominent historical or cultural figure: Metropolitan Andrii Sheptytsky, writer and film director Oleksandr Dovzhenko, historian and fiction writer Dmytro Yavornytskyi, Hetman Ivan Mazepa, poet Olena Teliha, fighter for Ukraine Stepan Bandera, classics of Ukrainian modern literature Ivan Franko and Lesia Ukrainka, singer Kvitka Cisyk, and outstanding Ukrainian director Les Kurbas.

These plays can refer to different models and kinds of biographical drama, which is a distinctive feature of contemporary Ukrainian drama. As a playwright, Valerii Herasymchuk creates one of the directions of its development. His biographical drama organically combines dominant tendencies tied to the broadest cultural intertext. Valerii Herasymchuk's innovation is the involvement of dramatic genres in the system of motifs and characters of plays, when the cultural intertext in the dramatic discourse works at one of the deepest levels — the genre level.

Herasymchuk's biographical drama, represented by the cycle «Piesy pro velykyh (Plays about the Great)», is distinguished by «biographical trust», brave genre experimentation, and different strategies of prose, fiction, philosophical and literary reflections. Summarizing all of the above, Valerii Herasymchuk's biographical drama is a promising material for literary analysis and generalization.

Keywords: drama, biography, genre, play, model, intertextuality.

Постановка проблеми. Художня біографія стала однією з визначальних тенденцій літератури кінця ХХ — початку ХХІ століть. Вона заявила про себе і в сучасній українській драматургії. В. Герасимчук, один із найвідоміших українських драматургів, у циклі «П'єси про великих» намагається створити власну систему відношень із біографіями та творчістю кожного зі своїх протагоністів, при цьому вдаючись до несхожих жанрових експериментів, напрацьовуючи оновлення вже відомих форм літературної біографії та навіть реінтерпретуючи власні драматургічні твори.

Написання драматургічних біографій видатних діячів культури, науки В. Герасимчук робить справою свого письменницького дослідництва і головною творчою інтенцією, власним «естетичним мотивом» [12, с. 149]. Розмову з інтелектуалами драматург реалізує

як через авторську інтенцію, так і через потужний культурологічний інтертекст.

Тексти циклу «П'єси про великих» В. Герасимчука присвячено знаковим постатям історії, філософії, літератури, музики, малярства, тобто, всі їх персонажі — це історично реальні особи, наділені власною відносно відомою біографією, вже запрограмовані на певне сприйняття читачем або глядачем.

В. Герасимчук — драматург віддає перевагу інтертекстуальним набуткам біографічної драми.

О. Когут, розглядаючи сучасні біографічні п'єси, замислюється питанням: а чим, власне, виступає автобіографічний сюжет — симулякром біографії чи новітньою міфологією? [5, с. 299]. Проте відповідь на це питання у її науковій розвідці так і лишається відкритою.

Показово, що цикл «П'єси про великих» В. Герасимчука є доволі складним для літературознавчої рецепції, оскільки у центрі кожної драми опиняється «видатна історична чи культурна постать, чий земний шлях є подвижницьким і гідним осмислення, але чий образ у подальших рецепціях зазнав певної міфологізації і став сприйматися майже на рівні штампу чи стереотипу» [1, с. 225].

Аналіз окремих досліджень і публікацій. Дослідники сучасної української драматургії нерідко оминають увагою драматургічний доробок В. Герасимчука, беручи до уваги очевидно «простіші» художні тексти, вже піддані науковій рефлексії: апеляції до текстів цього драматурга ми не знайдемо, наприклад, у працях про сучасну українську драму Н. Веселовської [2], М. Гуцол [3], Д. Капелюха [4], Л. Сидоренко [15], Ю. Скибицької [16], А. Скляр [17].

Н. Мірошниченко (сучасна драматургиня Неда Неждана) звертає увагу на біографічні п'єси В. Герасимчука переважно у контексті руйнування радянського біографічного канону та реабілітації табуйованих постатей української історії (тут йдеться про драму «Андрей Шептицький») [11, с. 142] та лише побіжно заторкує загальний вектор розвитку біографічної драми, в основу якої покладено «життєписи культових постатей української та інших європейських національностей» (очевидно, йдеться і про цикл В. Герасимчука «П'єси про великих», хоча жодна з цих драм, окрім «Андрея Шептицького», дисертанткою не названа, решта п'єс циклу відсутня і у списку використаних джерел) [11, с. 212].

У поле зору розмислів О. Хомової [21] потрапляють п'єси «Андрей Шептицький», «Поет і король, або Кончина Мольєра», «Окови для Чехова», «Цикута для Сократа», «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея». Розглядаючи названі твори, дослідниця на матеріалі циклу «П'єси про великих» виокремлює іманентні риси біографічної драми, які дозволяють письменникові «заглиблюватись у психологію героїв, працювати розкуто і спокійно, уникати штукарства і надмірних експериментів, адже споживач такої драматургії буде, як правило, людиною витонченою, інтелігентною і ерудованою, якій видатні імена багато про що говорять» [20, с. 243].

Без творів В. Герасимчука розглядає сучасну українську біографічну драму О. Когут [5, с. 299 – 307].

Драму В. Герасимчука «Андрей Шептицький» не оминула увагою літературна і театральна критика. І. Вишневська цю «першу драматургічну спробу висвітлити таку постать як Андрей Шептицький» називає «серйозною п'єсою», особливу увагу звернувши на її жанр реквієму, і так само схвально оцінює виставу Львівського театру ім. М. Заньковецької — і режисуру Ф. Стригуна, і акторську роботу, і сценографію, і музичне оформлення (І. Вишневська. Реквієм про нездоланність).

У монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання» О. Бондаревої В. Герасимчуку присвячено майже цілий підрозділ, у якому не лише згадано, а й проаналізовано цикл «П'єси про великих» і запропоновано авторську класифікацію драматургічних стратегій В. Герасимчука на теренах біографічної драми. Це на сьогодні чи не найповніше дослідження драматургічного доробку митця.

Насамперед дослідниця переконана, що В. Герасимчук «в опрацюванні біографічного матеріалу... вступив у жваву полеміку з таким узагальненим штампом суспільної свідомості, як поширена у ХХ столітті серія «ЖЗЛ» («Жизнь замечательных людей»))» [1, с. 225]. Переважна більшість п'єс у творчому доробку цього письменника належить саме до біографічних драм. «Для автора дуже важливо визначити «свій» жанр чи «свої жанри». Якщо письменнику вдалося обрати відповідно до свого обдарування, ставлення до життя, проблематики, що його цікавить, відповідні цьому жанри..., він почуває себе в них упевнено» [6, с. 55]. Досягненням В. Герасимчука

як драматурга О. Бондарева небезпідставно вважає його сміливе експериментування з трьома типами взірцевої художньої біографії, серед яких називає:

- порівняльну, або паралельну художню біографію, започатковану Плутархом («важлива не послідовність подій, а їх ідентична система, структурні компоненти якої легко уподібнювати») [1, с. 226];
- агіографічну біографію, започатковану житійною літературою («на кшталт «життєписів святих», де домінує вибіркового хронологічний принцип подачі фактів, представлений через стандартизовані типові кліше — «агіографічні штампи») [1, с. 226];
- семіотичну біографію, зароджену у культурній традиції піфагорійців («здатність однієї людини до свідомого знакового конструювання власної біографії як наслідування життя іншої людини») [1, с. 226].

Таким чином, біографічна драма під пером вправного митця перестає бути реплікованою біографією і набуває ознак особливої форми міжкультурної та внутрікультурної комунікації.

Постановка завдання. Мета пропонованої статті — проаналізувати об'ємний біографічний доробок драм В. Герасимчука у контексті інтертекстуальної методології сучасного літературознавства.

Тип біографічної драми — це явище комплексного, синтетичного характеру, осмислення якого має апелювати не лише до літературознавства, але й до історії, філософії, культурології, театрознавства та інших наукових площин. У таких комплікативних художніх конструкціях зазвичай мотив, символіка, герої, інтертекстуальність не є монохромними та випадковими. А якщо врахувати ще й обмежену специфіку обсягу драматургічного тексту, то логічно зауважити, що в автора біографічної п'єси доволі стисле поле для маневрування. Тож усі його прийоми повинні бути концентрованими та багатоплановими, дискурсивними, а відтак дослідження такої структури повинно скеровуватися «на вивчення смисловиразових механізмів та знакової метамови, універсальних метаприкладних іконічних парадигм та їх модифікацій» [18, с. 5]. Водночас і в українському літературознавстві суттєво активізується інтерес до сучасної художньої біографістики, яка, на думку А. Кулик, засвідчує «ускладнення жанрових форм, поглиблення психологізму, розширення проблематики, урізноманітнення художніх засобів»

[8, с. 5]. Відповідно до міркувань Т. Левчук, твір є метажанром, що балансує «між документалістикою (щоденник, мемуари, епістолярій) та художньою літературою з огляду на поєднання факту й вимислу» [9, с. 17], а також нерідко маркується термінами «художньо-біографічна література», «художня біографія», «белетризована біографія», «життепис» тощо.

Виклад основного матеріалу. Сучасне польське літературознавство драматургічну біографістику однозначно зараховує до історичних п'єс. Дослідники наголошують, що драматургічні інтерпретаційні стратегії історичної п'єси ще від доби модернізму є доволі різноманітними [25, s. 179-188], підкреслюють, що «історична драма не зводиться ані до зображення окремого персонажа, ані до фіксації певної епохи», натомість являючи собою «палімпсест часів» [23, s. 119].

Р. Стасюра-Лупа обґрунтовує теоретико-літературний концепт «історичної драми», наділений наступними ознаками:

- ✓ талант творчого артистизму;
- ✓ амбіції до надання літературі ознак науковості та дидактичних інтонацій;
- ✓ проявлення історичного контексту через артистизм;
- ✓ креація без бруталного декларування заангажованих ідейно-політичних суперечок [24, s. 295].

Я. Поліщук доводить, що сучасних письменників «цікавить не загальний, а саме приватний аспект історії, її індивідуальне переживання, яке найчастіше не збігається із загальними уявленнями та виявляє таким чином значний евристичний потенціал» [13, с. 69]. Через таку приватність історичні події «олюднюються» та емоційно верифікуються, а історичні постаті втрачають свої традиційні конотації.

Іманентними ознаками художньої біографії А. Кулик називає як традиційні риси — ретроспективність, хронологічну визначеність, міксування історичних фактів та авторської компоненти, так і відносно інноваційну ознаку — інтертекстуальний характер таких творів. Також дослідниця вказує на методологічну поліваріативність сучасного біографічного методу, який не може обійтися без новітніх концепцій психології, психоаналізу, герменевтики, історіографії, текстології та інших дисциплін і наук [8, с. 5-8]. У трактуванні Т. Черкашиної до цих параметрів додаються «обмежена перспектива бачення... внутрішнього простору другорядних та епізодичних персонажів»,

«невелика подієвість сюжету», «переважання статичних складників над динамічними», обмежений кількома топосами простір дії [22, с. 303].

Драматургічна літературна біографія, як зауважує О. Бондарева, у порівнянні з белетризованою біографією демонструє очевидну специфіку, оскільки в першому випадку наявна «авторська маска біографа, що проступає через властивості авторських нарацій», а в другому — «маска біографа існує приховано, а герої характеризуються здебільшого або виключно через мовленнєві дії, надзвичайно акцентовані, отже свідомо театралізовані, зрідка — через задеклароване мізансценування» [1, с. 191].

2015 року, після Революції Гідності, Національним центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса було видано театральну антологію біографічної драми «Таїна буття», до якої увійшли 8 п'єс сучасних українських драматургів — «Андрей Шептицький» В. Герасимчука, «Гетьман і король» О. Низовця, «Сум і пристрасть» А. Багряної, «Дорога до раю» Я. Верещака, «Таїна буття» Т. Іващенко, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданой, «КВІТКА: на три місяці» та «Гайдамаки. Інші» О. Миколайчука. Сприяння виданню від Українського Конгресового Комітету Америки (Чикаго, Іллінойс) засвідчило, наскільки світ переймається тим, аби імена великих українців пройшли через «очищення від бруду, оживлення із каменя і повернення із забуття» [19, с. 3].

Героями цих п'єс стали митрополит Української греко-католицької церкви Андрей Шептицький, гетьман Іван Мазепа, поетка Олена Теліга, борець за Україну Степан Бандера, класики української модерної літератури Іван Франко і Леся Українка, співачка Квітка Цісик, видатний український режисер Лесь Курбас. Це підтверджує думку про оновлення українського біографічного пантеону, а передмова до антології — три тенденції нових підходів до біографічного образу в драматургії: «очищення від бруду» як зміщення на осі «герой-антигерой», «оживлення із каменя» як розгерметизацію заштампованих літературою образів, що стали сприйматися виключно за однією ідеологічно маркованою риторичною ознакою, зрештою «повернення із забуття», яке, в принципі, коментарів не потребує.

Об'єднавчим фактором для такої добірки п'єс упорядники назвали «біографічний канон», синонімом якого вжито термін «історичні документальні п'єси». Можна аргументовано сперечатися щодо

«документальності» текстів антології, тим більше що ці «біографічні» драми у передмові також водночас названі «документальними» (при тому, що прозову біографістику до документальної літератури відносять І. Акіншина, Л. Ковальчук, І. Рева, І. Савенко, до історичного жанру — М. Сиротюк, І. Ходарківський, О. Філатова, наджанрово розглядають її О. Галич і Т. Черкашина, поліжанрово — А. Черниш, інтермедіально — Л. Касян), проте будемо сподіватися, що ознаку «документальні» тут застосовано у непрямому значенні, як метафору, коли за «документ» править культурологічний інтертекст. На користь цього аргумента спрацьовує бачення упорядниками трагізму ключових персонажів антології — «полони, в'язниці, заслання, розстріли і просто забуття... Події і постаті, нібито створені для драми...» [19, с. 3].

Наявність великої кількості п'єс, які можна віднести до різних моделей та відгалужень біографічної драми, є визначальною рисою сучасної української драматургії, засвідченою В. Герасимчуком як драматургом, який не просто працює у фарватері її основних напрямків, але й моделює один з них. У сучасній українській драматургії Л. Сидоренко виділяє дві домінантні тенденції: 1) «національна автоінтерпретація, відображена в «міфі України», його різноманітних утіленнях на теренах материкової і діаспорної драми»; 2) «мистецька самоідентифікація, погляд літератури на себе, що втілюється у трансформованому міфі про Творця, «поета як медіума», героях біографічної драми, «літературному міфологізмі» метадрами, «міфі театру»» [14, с. 5].

Як відомо, названі тенденції належать до найширшого культурологічного інтертексту, тільки в першому випадку домінуватимуть історичні, соціокультурні, фольклорно-міфологічні, соціопсихологічні контексти, у другому ж — психоаналітичні, автотекстуальні, компаративні, інтермедіальні. Проте у біографічній драмі можливі й випадки, коли обидві тенденції поєднуються в одну глобалізовану — тоді протагоністом біографічної драми стає знакова для України постать митця або історичного діяча, життя якого сприймається як торування нового шляху, тобто як «креація», «творчість». Саме такими постають і всі тексти антології біографічної драми «Таїна буття», і окремі біографічні п'єси В. Герасимчука (зокрема, «Андрей Шептицький», «Душа в огні (Довженко)», драма «Репін і Яворницький» та роман у п'єсах «Репін»).

Складовими концепту «творчість» у біографічній драматургії межі XIX-XX століть О. Бондарева вважає «інтертекстуальні стратегії, нові рецептивні ракурси, ігрові вкраплення, діалог текстів автора п'єси і біографічного протагоніста» [1, с. 196 – 197].

З-поміж шляхів осучаснення біографічної драми дослідниця називає декілька продуктивних, два з яких можна проілюструвати п'єсами В. Герасимчука: 1) сегментація внутрішнього «Я» митців на «кілька автономних психічних конструктів, які важко поєднати у гармонійне ціле» («Поет і король, або Кончина Мольєра», «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуей», «Окови для Чехова», «Кохані Бетховена і коханки Паганіні»), 2) «небіографічне розв'язання колізії життєтворчості людини мистецтва» («Цикута для Сократа») [1, с. 197].

Л. Сидоренко наголошує на суттєвому розширенні художнього інструментарію біографічної драми за рахунок зміни формату її культурологічного інтертексту (хоча і не оперує цим терміном) [14, с. 8-9,14], відзначивши тенденції сучасної української біографічної драматургії до жанрового синтезу, актуалізації досвіду «нової драми» епохи модернізму, сполучання художнього тексту з елементами наукового дослідження, оновлення репертуару поєднання документальних та художніх практик, розширення спектру ореольних мотивів, через які інтерпретується постать креатора. Називаючи біографічну драму «однією з найактуальніших форм авторефлексії літератури», дослідниця відмічає, що саме остання, на відміну від постмодерної поезії та прози, демонструє «надзвичайно широкий спектр художніх стратегій інтерпретації знакової фігури та діалогу з класикою в цілому», «націлена на перегляд канону, а не на його руйнування», стає «поштовхом для самовизначення та інновацій», оскільки «переглядає не тільки канон класика, а й традиційні моделі митця, версії сучасників і нащадків» [14, с. 14].

О. Бондарева визначає у драматургії кінця XX — початку XXI століть суттєвий вплив на жанрову специфіку біографічної п'єси спочатку документальних, а згодом інтертекстуальних практик і «оформлення принципово нових амплуа біографічних героїв драматургічних творів» [1, с. 209].

Регістр конкретних художніх тактик та прийомів, які на шляху свого бурхливого розвитку демонструє сучасна українська біографічна драма, Л. Сидоренко класифікує за наступними ознаками [14, с. 14]:

- риси перехідного мислення: очуднення, моделювання антиномій, поєднання різних дискурсів, створення можливих світів;

- повернення до традицій модернізму: міфологізування, інтертекстуальність, авторефлексія;

кристалізація національної версії постмодернізму: гра, іронія, провокації, блазування, дублікації, подвійне кодування, поновлення суб'єктного статусу автора.

О. Бондарева міркує про «певну жанрологічну «законсервованість» і стабільність, нехарактерну для сьогоденної доби рухомих естетичних орієнтирів і тотального знетронення заміфологізованих прототипів» у біографічній драматургії, на відміну від сучасної поезії та прози («драматургія, як ми пересвідчилися, йде не шляхом «розчавлення», «деструкції» або «скасування» авторитетів, у її «святцях» продовжують перебувати Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, О. Кобилянська, О. Довженко, Шекспір»). Оновлення біографічного канону у драмі, на її думку, уможлиблюється тим, що «радикально переорієнтовується сам тип протагоніста, заявленого як знакова постать культури. Натомість раціонального, впевненого у своєму житті-покликанні («боротьбі»), «мармурового» ідеологічного доктринера (новонаверненого реаліста, навіть прагматика) драматурги здебільшого пропонують децентрованого інтуїтивного персонажа, який сприймає власну творчість із позицій барокових (формальні трюки, містична місія, мовні ігри) модерністських (божевілля, загострення архетипної сфери, синестезія, досвід граничної межі, сновидіння, спокута) або постмодерністських (гра, операціональна логіка, цитатність, конструювання, перелицювання полярних акцентів, циклізація біографічних сюжетів)» [1, с. 247 – 248].

Прикметною рисою сучасної української біографічної драми трьох останніх десятиліть є вагомі формо-змістові зміни, які засвідчують, що цей жанровий різновид перебуває у динамічному пошуку оновлення парадигми. Подібні ж процеси синхронно оприявнюються і в європейській біографістиці, зокрема, філософській, що зафіксував В. Менжулін [10, с. 411], відзначивши, що на зміну двом ключовим дотепер модусам біографічного пізнання — творів, що пропагандистськи підносять героя та зображують його як ідеал, і біографістики, яка не довіряє героєві, сповнюється підозри до нього і тим самим нівелює його

надбання, має прийти новий модус, якого конче потребує сучасність, — «біографістика довіри».

Висновки. Вважається, що такий модус «біографістики довіри» і презентує своїм циклом «П'єси про великих» Валерій Герасимчук: він сміливо експериментує на теренах жанру біографічної драми, створює довіру до своїх протагоністів не лише через пошук нетривіальних біографічних та соціокультурних відомостей із їхніх життів, але й через те, що завдяки активізації роботи драматургічної форми та привнесенню до її активу стратегій прози, белетристики, філософських та літературознавчих рефлексій його протагоністи виявляються не схожими один на одного, а їхні життєві історії у кожній новій п'єсі розривають шаблон попередньої рецепції.

Отже, сучасна українська драматургія загалом, і біографічна драма зокрема, розглядаються сучасною наукою про літературу як перспективний матеріал для літературознавчих аналізу та узагальнень. Заради створення цілісної панорами культурологічного інтертексту сучасної української драматургії варто проаналізувати доробки різних авторів, і Цикл «П'єси про великих» В. Герасимчука, який визначаємо як «біографістику довіри», слугуватиме благодатним матеріалом, що започаткує таку панораму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
2. Веселовська Н. Психологізм української драматургії ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2016. 19 с.
3. Гуцол М. Рецепція традиційних образів і сюжетів в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2015. 20 с.
4. Капелюх Д. Поетика драматургічної ремарки : автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.06). Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. Житомир, 2019. 19 с.
5. Когут О. Біографія як матриця сюжету в сучасній українській і польській драматургії. *Компаративні дослідження слов'янських*

- мов і літератур*. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2011. Вип. 16. С. 299–307.
6. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
 7. Кудрявцев М. Ідеї, конфлікти, характери... Фрагменти з історії української новітньої драматургії. Кам'янець-Подільський, 1997. 174 с.
 8. Кулик А. Біографізм як творча домінанта прози Валерії Врублевської : автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. Черкаси, 2015. 18 с.
 9. Левчук Т. Критерії художності літератури : дихотомія змісту і форми у контекстах епох : автореф. дис. ... д-ра філол. наук (10.01.06, 10.01.01). Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2019. 40 с.
 10. Менжулін В. Біографічний підхід в історико-літературному пізнанні : монографія. Київ : НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2010. 455 с.
 11. Мірошниченко Н. Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі : дис. ... канд. філол. наук (10.01.06). Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2017. 247 с.
 12. Поліщук О. Художнє мислення : естетико-культурологічний дискурс : монографія. Київ : Вид. ПАРАПАН, 2007. 208 с.
 13. Поліщук Я. Література ХХІ століття : прогностичний начерк. *Літературний процес : методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. (філол. науки). Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. № 2. С. 67–70.
 14. Сидоренко Л. Поетика сучасної української метадрами : автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). Київ. ун-т ім. Б. Грінченка. Київ, 2018. 19 с.
 15. Сидоренко Л. Своєрідність сучасної біографічної драми : наукова рецепція. *Південний архів. Філологічні науки*. 2017. № 69. URL: <http://surl.li/lzcnt>.
 16. Скибицька Ю. Трансформація постмодерної поетики української драми межі ХХ-ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.06). Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2016. 20 с.
 17. Скляр А. Художньо-естетичні домінанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років) :

- автореф. дис. ... канд. філол. наук (10.01.06). Житомир. держ. ун-т ім. І. Франка. Київ, 2017. 16 с.
18. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу: від міфу до постмодерну : монографія. Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2018. 400 с.
19. Таїна буття. Біографічна драма. Антологія / А. Багряна та ін. Київ : Світ Знань, 2015. 304 с.
20. Хомова О. Художні можливості біографічної драми (на матеріалі «П'єс про великих» В. Герасимчука). *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 243–252.
21. Хомова О. Художні пошуки в українській постмодерній драмі : жанри, конфлікти, характери : дис. ... канд. філол. наук (10.01.01). Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2012. 181 с.
22. Черкашина Т. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття : українська візія : монографія. Харків : Факт, 2014. 380 с.
23. Kasperski E. Dramat historyczny – antynomie gatunku, antynomie historii. *Dramat w historii. Hhistoria w dramacie / pod redakcia Kristyny Latawiec, Renaty Stachury-Lupy, Serzego Waligóry*. Krakow: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009. S. 11–130.
24. Stachura-Lupa R. Dramat historyczny w wypowiedziach teoretychnocy i nie tylko (druga połowa XIX wieku). *Dramat w historii. Hhistoria w dramacie / pod redakcia Kristyny Latawiec, Renaty Stachury-Lupy, Serzego Waligóry*. Krakow: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009. S. 289–299.
25. Trzeńśniowski D. Hhistoria jest interpretacją. O dramach historycznych Serzego Żuławskiego. *Dramat w historii. Hhistoria w dramacie / pod redakcia Kristyny Latawiec, Renaty Stachury-Lupy, Serzego Waligóry*. Krakow: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009. S. 179–188.

ЛІТЕРАТУРА І ВІЙНА

УДК 821.82-3.811.340. 355.01(477)

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІЙНИ В УКРАЇНІ:
УКРАЇНСЬКА, ПОЛЬСЬКА, БОЛГАРСЬКА, ЛИТОВСЬКА ПОЕЗІЯ
(НА МАТЕРІАЛІ АНТОЛОГІЇ «ВЕСНА ОЗБРОЄНА»)**

**INTERPRETATION OF THE WAR IN UKRAINE:
UKRAINIAN, POLISH, BULGARIAN, AND LITHUANIAN POETRY
(BASED ON THE ANTHOLOGY «ARMED SPRING»)**

Зелененька І. А.,

orcid.org/0000-0002-3031-775X

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри української літератури

Вінницького державного педагогічного університету

імені Михайла Коцюбинського

У дослідженні проаналізовано антологію «Весна озброєна», ініційовану до видання Національною спілкою письменників України, книга з'явилася друком під час розгортання повномасштабної війни в Україні, навесні 2022 року. В основу антології закладено кілька принципів — особливо помітним є охоплення регіонів із різнорівневим авторством, спорадично прозирає принцип поколінневих переживань, із іншого боку — в організації антологій відчувається врахування тенденційності щодо висвітлення явища, особливо — як саме висвітлена тема війни в західноєвропейській поезії. Експериментальність антології «Весна озброєна» в тому, що редактор, автор передмови Михайло Сидоржевський окваліфікував її як антологію воєнної лірики й під однією обкладинкою зібрав невеликі добірки (до шести творів) українських, польських, болгарських, балтійських поетів про гостре відчуття-відображення двох етапів російсько-української війни (1 етап — 2014-2022 роки, 2 етап — із 24.02.2022 року, що триває). Автори, позиціоновані в антології «Весна озброєна», належать не лише до різних мистецьких осередків та генерацій, вони більш чи менш відомі читацькому загалові, але справа в тім, що їхня стильова палітра — вельми

пістрява, від майстрової зрілості до наслідувальної манери, в якій легко йти за тими, хто вже усталився в літературі. Превалює в антології розуміння безпорадності мирної людини з-посеред нагнітання трагічних воєнних подій. При цьому глибина та знання подій, деталей різняться — це і волонтерський досвід, і досвід біженців, емігрантів, досвід матерів у чеканні синів і дочок із фронту, досвід воїнів і нащадків воїнів, досвід сиріт і тих, хто висвітлював ці події в медіа та в дослідженнях, що дає достатній, як на тривання війни, дискурс і залишає явище помітним, адже воно є ровесником лихоліття, що ретранслюється.

Ключові слова: антологія, поезія, фронтова поезія, волонтерська поезія, ветеранська поезія, поколіннєве переживання.

The study analyzed the anthology «Vesna ozbroiena (Armed Spring)», initiated for publication by The National Writers' Union of Ukraine. The book was published during the unfolding of a full-scale war in Ukraine, in the spring of 2022. The anthology is based on several principles — the coverage of regions with different levels of authorship is particularly noticeable, the principle of generational experiences is sporadically manifested, on the other hand — in the organization of anthology shows the consideration of the tendency to cover the phenomenon, especially how exactly the topic of war is highlighted in Western European poetry. The experimental nature of the anthology «Vesna ozbroiena (Armed Spring)» is that the editor, the author of the foreword, Mykhailo Sydorzhovsky, qualified it as an anthology of military lyrics and under one cover collected small selections (up to six works) of Ukrainian, Polish, Bulgarian and Baltic poets about the acute feeling-reflection of two stages Russia-Ukraine war (1st stage — 2014-2022, 2nd stage — ongoing since 24.02.2022). The authors of the «Vesna ozbroiena (Armed Spring)» anthology belong not only to different artistic circles and generations, they are more or less known to the readership, but the fact is that their style palette is very diverse, from masterful maturity to imitative manners that are easy to follow by those who have already established themselves in the literature. Predominant in the anthology is the understanding of the helplessness of a peaceful person amid the tragic events of war. At the same time, the depth and knowledge of events and details differ — this is volunteer experience, and the experience of refugees, emigrants, the experience of mothers waiting for their sons and daughters from the front, the experience of soldiers and descendants of soldiers, the experience of orphans and those who covered

these events in the media and in research, which provides sufficient discourse throughout the war and keeps the phenomenon visible, because it is the same age as the relayed disaster.

Keywords: anthology, poetry, frontline poetry, volunteer poetry, veteran poetry, generational experience.

Постановка проблеми. Українська поезія ХХІ століття як поезія внутрішнього зламу й позиціонування автора над епохою бачиться, як еkleктична структура з відходом від модернізму, переходом через постмодернізм до післяпостмодернізму й навспак, де стрижневим зацікавленням стає характер і перебіг післяапокаліпсичності, а також бажання як форма ліквідації травм людської психіки, залишкових тоталітарних (колоніальних) травм і посттоталітарних (постколоніальних) і сучасних воєнних травм. Тому єднає редакційну, перекладацьку й авторську когорту в межах антології «Весна озброєна» лише одне (і цього, врешті, достатньо) — намагання зафіксувати й переосмислити випробування українців, рівень усвідомлення геноциду та протидії, об'єднавчі зусилля інтелектуалів, які не повинні здетонувати на амбіцію, а лише працювати на самовираження, що виявиться цілющим. Це і є ще невловний у своїх тотальних лекалах «український синдром», котрий бачиться поетами й аналітиками в причинно-наслідковій послідовності за «в'єтнамським» і «афганським». Мотиви гіркої болю сирітства, залишенства, ніжної жіночої тривоги й історичної люті до ворогів, плачу розставань і радощів зустрічей, еросу й танатосу, благословень, проклять і пророкувань, незборимої віри в перемогу, усепроникної любові до України як матері героїв єднують 142 авторів під стилізованим у піксель фронтисписом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Художньо-філософську концепцію антологій не досліджено. Хоча загалом поезію початку ХХІ ст. досліджували Юрій Ковалів [5, с. 7 – 22], [4, с. 400 – 420], Ірина Зелененька [3, с. 73 – 79.], [2, с. 125 – 129.], Віктор Крупка [2, с. 130 – 139] тощо. Об'єктом дослідження є сучасна українська поезія про війну в Україні, що репрезентована конкретними виданнями, антологіями, які дозволяють вести мову про унікальність явища — зосібна, антологією «Весна озброєна» [5]. Предмет дослідження — образність сучасної поезії про війну, що втілює реалізацію національної ідеї як визвольної.

Виклад основного матеріалу. «Весна озброєна» — це антологія сучасної поезії про війну, у якій представлена поезія тиловиків

і воїнів. Художня фіксація вражень воєнної весни має амплітуду — від індивідуального страху до повномасштабного, підтверджує спробу сформуванню погляди на війну в Україні зсередини та зовні. Левова частка рядків творів, радше римованих, аніж неримованих, уміщених в антології, за свідченням авторів, творилася між оголошеннями повітряних тривог, в укриттях, в евакуаційних потягах, в очікуванні дзвінків із фронту, підсилює важливість письма, що може сприйматися як невистояне, потребує перегляду й доосмислення. Це вірші про воїнів живих і вічних, на підтримку захисників, свідчення того, що тил не самозаспокоївся. Проте антологія не може сприйматися як хроніка самої війни, а лише як її емоційне осмислення. Укладачі антології їй не брали за основу принцип відомості чи ваготи авторського складу, навпаки — тут частково представлені автори, які не є відомими загалом, не просперують у тематиці історіософської, волюнтаристської чи країнознавчої поезії, але висловили свою незалежницьку позицію. Алфавітний принцип позиціонування авторів виправданий, оскільки поколіннявий підхід викликав би різноголосся. Осібно сприймаються письменники закордоння, чия імпреза дозволяє вести мову про те, що аналізована антологія — міжнародна.

Іноземні автори представлені в перекладах Віктора Мельника та Наталі Бельченко. У римованих поезіях *Вані Ангелової* (Болгарія) «Український ранок», «Сину, не йди на війну», «Поміж людського тлуму і хаосу» інтерпретована панорама повномасштабної війни в Україні, де згадано молодого окупанта та його матір, яка закликає сина до дезертирства. Особливу увагу привертає образ українського неба, що фіксує для світу події в Україні: «Небокрай спохмурнів і зробилося сине ліловим...» [1, с. 6], «Загойдалось в пилюці, на піту скрутилося Небо» [1, с. 8] (піта — образ-екзот, згадка плаского середземноморського хліба з білого або коричневого борошна).

Добірка горстка гостро-спазматичних віршів відомої польської мисткині *Божени Боби-Дури* — це дві неримовані поезії «Є в мене злість» і «Страсна п'ятниця», у яких авторка іритує свого читача ганебними вчинками ворога й натуралістичними мазками ганьби, на тлі якої резонують інтонації на користь постраждалих: «...і літери щораз незрозуміліше кричать звідусюди / і кричать у мені дівчатка з вибитими зубами / і хлопець з одрізаними геніталіями... / Один великий крик...» [1, с. 28]. Лірична героїня гнівно вибухає та відразно допитує ворожу

сутність: «Ким був той росіянин / якого ти подумки вбив? / Хижаком кровожерним? / Бандитом? / Підлітком посланим після призову в гущу війни? / Штани його були повні смердючого переляку...» [1, с. 29].

Мініатюри *Марека Вавжинського* про війну виписані в традиції циклічності часу, прогностично, з урахуванням трагедій Другої світової війни – автор бачить Україну в образі геройського льотчика: «спалене тіло / льотчика / з вказівним пальцем / у небо» [1, с. 34]. І як вирок для боягузів цього світу: «хто вас / не підтримує / не гідний / існування» [1, с. 35]. Тема війни змінює вектор мислення Марека Вавжинського від проблематики «На маргінесах». У мініатюрі Анжели Димчевої (Болгарія) трагедія України відчувається через музику Шопена: «Та за скульптурами безживними / звучить ноктюрн Шопена, / і мертві, і живі у танці / із чорною відьмачою — війною...» [1, с. 83].

Медитація *Гаррі Дуди* «Острів» «Острів Зміїний на Чорному морі» написана на пошану «тринадцяти незламних» оборонців твердині, починається із пейзажування в етнокологічній: «На темних водах — жовта висота: Зміїний. / Тринадцять воїнів — як зграйка білих чайок, / і сяє день над морем ясно-синій» [1, с. 99]. Продовження є міфом, у який внесено легендарну відповідь українського воїна екіпажеві корабля РФ: «На них дракон залізний чорну пашу шкірить, / отруйні випари на острів видихає, / знущається, спогорда шле зневагу — / він хоче прапор білий, в силу серць не вірить. / — Іди, російський корабель військовий, на...!» [1, с. 99]. Остання частина поезії — притчева: «бандит віддав наказ — і він стріляє, / щоб хатка цегляна злетіла в піднебесся, / бо мужності — ні крихти. На піску холоднім / кров юна хлопців стигне. Руки потирає / в кремлівській вежі злісно демон спорохнілий. / Та пам'ять вироста, і буря вже надходить. / Вінка у демона не буде на могилі» [1, с. 99].

Притчевою є поезія *Міхала Заблоцького* «Ходить і ходить уже багато літ...» про російський військовий корабель, що підсилює уявлення про те, як розпочалася повномасштабна війна в Україні — Росія є піратським судном, що тероризує планету: «Ходить і ходить уже багато літ / Судно Росія повз інший вільний світ...» [1, с. 114]. Очікувано зрозумілим є закінчення-виклик: «Рускій військовий корабель, / Стріляй та ... іди на...!» [1, с. 114].

Іварс Штейнберґс (Латвія) у поемі «Всесвітня ганьба» написав про те, що світ є спостерігачем за злочинами політичного лідера, котрий «спаплюжив літеру «П» [1, с. 279]. Твір умовно ділиться на кілька частин:

у першій містяться міркування про мистецтво, яке понищене війною, у другій частині — звинувачення на адресу агресора, а третя частина — пророцтво з прокльонами: «...щоб згори на тебе звалився жирберг (так, саме жирберг, а не айсберг, / це така гора затверділих пльовків, маслянистої води і серветок, / що утворюється в системі каналізації — щось схоже на твою душу...)» [1, с. 283]. Поет фіналізує твір трьома повторами: «Русский военный корабль, иди на...!..» [1, с. 283].

Поезія відлигівця *Леоніда Горлача* «Убий москаля!» нагадує марш, стрімкі рядки з повторами інтерпретують ініціацію: «Не хочеш невільникон бути в Кремля — / убий москаля! / За кров України, за матір, маля — / убий москаля!» [1, с. 62]. Серед виразно сміливих Горлачевих образів, виконаних у відлигівських інтонаціях, вирізняються Юрій Долгорукий, прах якого «препадлючий» Лавра «кинула в кропиву і чебрець» [1, с. 63], і «Гутнявий», «Гундосий Гундяев» [1, с. 64]. *Петро Засенко* присвятив поезію ідеологові нападу на Незалежну Україну, у якого, на переконання ліричного суб'єкта, «Сяє усміх Іванушки-дурня» [1, с. 102].

Володимир Базилевський, із мисленням типового сімдесятника, в поезії «Прощай, немита!» не лише цитує вірш, а й переосмислює іронічно, з першої строфи занурює читача в апокаліпсичність війни: «Безжив'я згарищ. Трупи незариті, / бронемашин розплющений метал. / У вирвах закатовані та вбиті, гримаси пекла, смерті капітал...» [1, с. 13]. До подібного вдався історик *Сергій Гейко*, однак він, вочевидь, знаючи відомі воєнні версії української народної пісні «Ніч яка місячна...», долучився до подальшого версифікування.

Петро Перебийніс згадує Третю Роту й осмислює перепрочитання творів Володимира Сосюри: «І над серцем невситимо / костюмаха нависа» [1, с. 194]. Поезія-закличка *Олександра Ірванця* містить меседж «Києве мій!»: «Світ у щирому захваті, / Аж від захвату змок. / Десь далеко на заході / Сплять Париж і Нью-Йорк. / Сплять Європа і Штати, / Але ти зрозумій: / Нам тебе захищати, / Києве мій!» [1, с. 112 – 113]. *Василь Кузан* у гострій, іронічній поезії «Від любові до ненависті — один крок» змішує історично-культурні площини, вдається до контекстуальних зіткнень: «Були цитати Бісмарка та інших, Була довіра прісна, як маца. Та і Тарас попереджав у віршах про те, що гірше в світі — це кацап» [1, с. 136], апелюючи до Шевченкової «Катерини» й відомого застереження, адресованого юнкам покріпаченої України [1, с. 117].

Ігор Павлюк деміургічно переосмислює образ-символ козака Мамаю: «Шрами навхрест у нього, / семиструнна шалюка. / Щось у ньому від Бога, / щось у ньому від крука» [1, с. 188], *Богдан Мельничук* у струнких римах переповідає буковинську легенду про Соловія, присвячуючи полеглим землякам, і висновкує: «Биймо, хлопці, москалиська!» [1, с. 176]. *Віктор Мельник* у мініатюрі «Краків» згадує колорит західноєвропейського міста, незачепленого війною: «після України гейнал над Ринком здається гострим як політ падаючої згори ракети» [1, с. 169].

Найгостріше інтерпретують війну міленіали, стаючи її безпосередніми учасниками. *Ігор Астапенко* в поезії «Лист моїм братам і сестрам у Білорусі» густо-іронічно, із різкою градацією, аж до сарказму, пише: «у нас тут усе вогонь в прямому значенні слова / у нас тут усе бомбезно, але то таке, дрібниці...» [1, с. 9], «а знаєте як в нас добре? вмирають жінки і діти» [1, с. 9], «що ще розказати вам? хоч вам і не треба, трясця!» [1, с. 9]. *Артем Попик*, ветеран першої хвили сучасної російсько-української війни, який упевнено декларував, що не відбувся б як поет, якби не АТО, про другу хвилю пише: «Хто де. / Хто ліки в ящики кладе. / Хто орка валить у приціл...» [1, с. 207], називає українців медоїдами й оптимістично підсумовує: «І всміхнуться лани, і вернуться сини... » [1, с. 206]. *Олександр Стусенко* по-вояцьки красномовний до ворога: «Біда від кремлівського Вія, бо він — параноїк чи шиз. Зростила немита Росія брудний і кривавий рашизм» [1, с. 240]. Воїн та науковець *Олександр Хоменко* в асоціативних рядах, нанизаних, як намисто, у ритмізовані рядки пише про будні війни: «джотто і проповіді птахам / і далі самі повівні / пугач круку / дрозд круку / перевірка зв'язку плюс...» [1, с. 260]. На найвищих регістрах звучить пророцтво парамедикині Ярини Черногуз: «Бо переможців у війні / жахній, сьогоднішній не буде. / Земля уся у ній згорить, / і темрява — як з підземелля / — укриє всю її за мить» [1, с. 270]. Міфізації *Анатолія Дністрового* про дівчинку на блокпості та про артилерію на тому світі нагадують замовляння, їхня оповідність переходить у ритмізацію, а ритмізація губиться в риторичній музичності й загадковій образності: «дівчинко на блокпості, діво наша пречиста» [1, с. 87], «де забарився художник, який тебе увіковічить» [1, с. 87].

У поезії «Колискова 2022» *Ольга Кіс* пише про котиків сіреньких «з Ворзеля і Бучі», біленьких «з Мили й Бородянки», згадані «котики херсонські, харківські, ірпінські» [1, с. 117]. *Іван Гентош* у «Відбої»

називає Бучу, Київ, Харків, Ірпінь Василь Клічак як типовий філологічний поет згадує в контексті боротьби за українські міста етику: «Вибльовуймо ненависне матюччя, / Заліплюймо ним вуха ворогів. / За Харків, за Чернігів, Суми, Бучу / трощімо недобитих москалів» [1, с. 122]. *Інна Ковальчук* пише про те, як сприймають війну діти з різних міст: «Злітає знову збита з неба зірка, / повітря ловить вибухів луну, / і діти Маріуполя, Охтирки / не гратимуть ніколи у війну» [1, с. 132]. Поезія-діалог *Юлії Березко-Камінської* «...І я ту веселку бачила отоді» передає спілкування з матір'ю, котра залишилася в окупованій Чорнобаївці, легендаризованій примиській зоні Херсону: «Вам жити, ви — молоді, / Ставати на ноги. Пробувати — по воді... / А нам... Ми вже якось добудемо в цій біді...» [1, с. 20].

У легкій публіцистичній манері *Леся Степовичка* наслідує інтонацію Євтушенкового запитання «Хотят ли русские войны?», винесеного в епіграф: «Чи хочуть москалі війни, спитайте ви у сатани, що сів на троні у Кремлі, і смерть приніс моїй землі...» [1, с. 236], рядки сприймаються як пророцтво, що збулося, оскільки написані в 2014 році. У поезії *Наталки Фурси* «Заходь, братіку, маю для тебе дари...» йдеться про перші дні війни: «І якщо ти не схочеш жерти цю землю сам, Острів Зміїний у поміч і «молотов вячеслав», — ляжемо в неї вдвох!» [1, с. 263]. У поезії *Любові Проць* «Не рятує усмішка Джоконди» звернено увагу на спадкоємність боротьби, на поколіннєвість у ній: «Дідо в стрісі знов шукає г'вера: Пре москаль, то треба чатувати... Правнук дзвінко: «Батько наш — Бандера!». Дідо вторить: «Україна — мати!» [1, с. 208]. «Непрощена неділя» *Надії Гармазій* несподівано перегукується в конструкції-переплетенні любовного та воєнного мотивів із поезією *Катерини Калитко* «Шпосте квітня»: «Дружина того чоловіка, з яким ти спала іще до війни / і тебе, і навіть його пробачила, бо немає на трьох вини...» [1, с. 54]. У поезії *Ольги Кіс* «Біженець» постає образ хлопчика-недолітка, котрий утікає «зеленим коридором»: «Біжи, біжи... Ти біженець малий. / Прийшли ординці — бісівська личина. / А в тебе темні кола під очима...» [1, с. 116]. Письменниця переконана, що стражденні знаходяться під невидимою опікою: «Хлопчина — темні кола під очима, / Й десниця Божа над його чолом» [1, с. 116].

Антоніна Листопад настільки лекально-асоціативна в основі власної манери, разом із вказівками топосів і локусів, що кожний твір нагадує палкий виступ, насичений книжністю й відчаєм: «Я — Буча! Мене

гвалтували!»), «Я — Буча... Мене розстріляли!» [1, с. 155]. *Вікторія Бричкова-Абу Кадум* — авторка монологу ненародженої дитини в лоні вмираючої матері під окупацією: «Мамко, мамулечко, мамо!.. Замовкла чому ти?..» [1, с. 30]. *Роксолана Жаркова* дотиково-алегорично, спектрально-оптично пише про те, що «кожен ангел сходить на землю, щоб зводити блокпости» [1, с. 100], бо «У цю весну, як в хустку Вероніки, поранений Ісус загорне дні...» [1, с. 100]. В антології часто звучить типовий жіночий, розпачливий погляд на війну з позиції незахищеності, дисонує зі струнками рядками *Валентини Кравченко*, повними ненависті до ворога: «Зсукою с-сукам петлі важких проклять» [1, с. 128].

В антології вміщена присвята-плач *Дениса Бірзула* — «Лиш вода» (шестирічній Тетяні Мороз, яка померла від зневоднення в блокадному Маріуполі), присвята-заповіт *Олександра Архангельського* — онукові та бойовим побратимам. *Броніслав Куманський* спробував наслідувати стиль «Енеїди» Івана Котляревського, але натомість пародував її характер, цитуючи, й адресуючи в памфлеті «Котляревський — Путіну» слова, які кожний зі співвітчизників міг би замінити на більш жорсткі: «пітерський чудак», «халява» [1, с. 140]. В інвективі *Павла Куца* «Між нами, сиренозалежними» спостерігаємо прогресію агресивних витівок на адресу ворога: «Гучна повітряна тривога, лети й завий до Таганрога!», «До Костроми та Волгограда, до Пітера-Зуйлограда!» [1, с. 142], Зрозуміло, що подібні звернення знижують естетичне сприйняття твору, замисленого як замовляння, але дозволяють зрозуміти настрій українців. Подібний інструментарій у «Лайці під балалайку» *Володимира Могилюка*, у *Павла Чорного* — «Кремлівський канібал готує стейк...» [1, с. 266], у *Валентини Шульги* — «Кремлівський ловчий як пуп горла» [1, с. 284]. Трапляється змішування й підміна понять, як-от у *Олега Чорногуза*: «Тільки Мокша — то ж скринька Пандори» [1, с. 268]. В історичних образках *Пилипа Юрика*, де він славить Івана Виговського, Петра Сагайдачного, згадано «шовінюг», «путлерів московських», «бандюгу братву» [1, с. 292]. «Волох» — інфернальна міфізація *Володимира Білоцерківця* про «московського волоха».

В'ячеслав Гук накладає на українські реалії мотив Другої світової війни — Дюнкеркську операцію (яку порівняно з боями на Бахмутському напрямку): «Після битви під Дюнкерком — мозок шука спасіння / Од вимушеного свідоцтва жаских реалій, / Вітер південний розносить кульбаб насіння / Од сонної бухти все далі і далі — й далі...» [1, с. 78].

Інфернальні мотиви майстерно вбирають у себе образи-символи замерзлої води, родинності, колиски та смертної сорочки в поезії-нарації «Люба сестро, та вода, що вмивала тебе і мене, — замерзла...»: «...ось минулої ночі снилось: їду в сідлі, закріпленому абияк, / очі коня занурилися в печаль, немов вели його на продаж / чи ж на бойню — губи дуже зашерхли, плоть відчуває спрагу, / бо живі не чутливі до мертвих, і милосердя тепер як вирок; / сьогодні я дуже втомився: випалював для миловарні поташ, / дружина вже вишила сорочку, в яку по смерті мене одягнуть» [1, с. 79].

Цікавим є візійний портрет осиротілої ірпінської дівчинки, яку неможливо втішити, *Тетяна Пишинюк* підсумовує: «Дівчинко з ключиком у руці, / у тебе є Україна!» [1, с. 191]. *Людмила Тарнашинська* у «Застереженні з минулого» (натякаючи на Хіросіму) виписує картини атомного бомбардування, застосовуючи оноματοпею, експресіоністичні й імпресіоністичні мазки, на тлі яких у фіналі фантомної яви тіней зображає «маленьке хлоп'я», яке «міцно тримається за мамину руку» [1, с. 243]. Відчутні аналогії на рівні «Червоної зими» Володимира Сосюри й «Червоних снігів» *Ярослава Ткачівського*: «Грона рубінові й тиша німа. Боже, на сході червона зима...» [1, с. 245].

Емігрантські мотиви, мотиви волонтерства й біженства переплетені в поезії *Надії Позняк* «Готую обіди, чекаю на Ноя»: «Готую обіди, чекаю на Ноя, / та човен розібрано і не пливе. / І страшно самій вреші стати війною: / убиті не плачуть... А в місті Ве́ве, / на схід від лозанни, в Швейцарській Рив'єрі, / куштують іскристе принадне вино. / Можливо, і я б там сиділа... Тепер я / війною стаю...». [1, с. 191]. Підвальна (неоандеграундна) поезія *Тетяни П'янкової* «Нація переможців родиться у підвалах...» оповідає про те, що «Світ закриває вуха, тупо відводить очі... / Бог на руках виносить янголів з-під завалів» [1, с. 201]. *Ганна Синьоок* спостерігає за творенням віршів у межових ситуаціях: «Писаний на тривожній валізі вірш не має терміну давності лежить мов дитяча голівка на маленьких колінах...» [1, с. 229].

Строфи *Василя Губарця* містять змістові лінії розуміння війни зсередини: «Вгна́ли тобі у могилу / Кі́л із осики прогнилий... / Хто ти, потворо-солдате? / Чом не сумна твоя мати? / Чом не ридає родина / Й підла твоя батьківщина? / Тисячі вас, московитів, / Кров'ю своєю умиті, / В небі живцями згоріли, / В полі, в болоті зітзли...» [1, с. 75]. У поезії *Надії Капінос* «Із нотаток вихователя» постає образ юнки Мії

у промовистих явищних градаціях про життя на Донбасі (Мія нагадує дівчаток-недолітків, адепток сепаратизму, із драми Наталки Ворожбит «Погані дороги»): «Мама була — за пиво. Тато — за ДНР. / Пам'ять про них у Мії — лімб. Попелище. Дим. / Замість родини в Мії — сірий казенний дим. / Зрубані двічі крила. Боженька — просто фейк. / Лаяться вміє Мія, як нетверезий Швейк. / Тут — розквітають квіти. Там — бомбопад чумний. / Мов вовчєнята — діти з опіками війни. / Сни їхні ходять в берцях. Потяг. Сирени. Грім. / Мія малює серце. Жовтим і голубим» [1, с. 115].

Висновки. Упродовж 10-х років ХХІ століття поети перейнялися проблемами відторгнення й повного заперечення спадкоємності тоталітарної держави, відновили діалог із творчістю герметистів, в'язнів сумління (дисидентів), відлигівців (конформістів і нонконформістів), інтерпретуючи дійсність як екзистенційну, як волевиявлення, як образно-символічне вираження свободи, з 2014 року продуктивно виступаючи з творами про інтервенцію РФ в Україні, що як проблема становить особливий актуалітет у перманентному розгляді.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Весна озброєна : поезія. Слово – зброя : передмова М. Сидоржевського. Київ : Ліра-К, 2022. 302 с.
2. Зелененька І., Крупка В. Інтелектуальна поезія Лю Шахе та Ігоря Павлюка : від Піднебесної до гіперборейв. *Тенденції китайської літератури та творчість Мо Яня. The Tendencies in Chinese Literature and the Literary Works of Mo Yan. Колективна монографія. Упорядник І. З. Павлюк. 2021. С. 125–149.*
3. Зелененька І. Не вельми ліризована інтерпретація війни (європейська любов до України в перекладах Віктора Мельника) Національна ідентичність у мові та культурі: збірник наукових праць / за заг. ред. О.Г. Шостак. Київ : Талком, 2023. 458 с.
4. Ковалів Ю. Історія української літератури кінець ХІХ – поч. ХХІ ст. Том сьомий. Випробування репресіями і війною. Київ : «Академія», 2020. 428 с.
5. Ковалів Ю. Передмова. Антологія одного вірша, вихоплена з полум'я війни. Поетичні джавеліни. *Дзвін*, №9–10, 2022. С. 7–22.

Трибуна молодого вченого

УДК 821.161.2

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ РОМАНУ «МАСКИ ОПАДАЮТЬ ПОВІЛЬНО» СТЕПАНА ПРОЦЮКА

INTERTEXTUAL ELEMENTS OF THE NOVEL «MASKY OPADAIUT POVILNO (MASKS FALL SLOWLY)» BY STEPAN PROTSIUK

Комарницький Є. П.

orcid.org/0009-0001-0894-5055

здобував ступеня доктора філософії

Вінницького державного педагогічного університету

імені Михайла Коцюбинського

Творчість Степана Процюка — яскравий приклад осучасненої подачі біографій класиків української літератури для нового покоління. Статтю присвячено дослідженню інтертекстуальних елементів у романі про Володимира Винниченка «Маски опадають повільно». Деталізація та розкодування міжтекстових знаків-маркерів слугує допоміжним фактором у розумінні впливу зовнішніх чинників на життєву позицію головного героя. Роман привертає увагу в контексті сучасної психобіографічної прози, адже вміщує велику кількість символів та кольорів. У дослідженні виявлено і проаналізовано специфіку художнього зображення Володимира Винниченка, складного корпусу його переживань, емоцій, секретів творчості тощо. Митець філігранно використовує психологізм і глибокий трагізм оповіді, що додає романам ще більшої символічності образів, метафоричності та кольоронастрою. Роман «Маски опадають повільно» є суб'єктивним сприйняттям, моделюванням світобачення В. Винниченка. Степан Процюк намагається показати головного героя не месією світу, а людиною яка теж переживає й має досить багато психологічних травм, які в подальшому лиш посилюються. Обраний літературознавчий підхід дає змогу розкрити постать головного героя, зрозуміти суперечливість психосвіту митця.

Ключові слова: психобіографічний роман, реалістично-психологічна проза, інтертекстуальність, алюзія, ремінісценція, епістолярій, міфологема, біографічний роман.

The works of Stepan Protsiuk are vivid examples of a modernized presentation of the Ukrainian literature classics for a new generation. The article is devoted to the study of intertextual elements in the novel about Volodymyr Vynnychenko «*Masky opadaiut povilno (Masks Fall Slowly)*». Detailing and decoding of intertextual markers serves as an auxiliary factor in understanding the influence of external factors on the protagonist's life position. The novel attracts attention in the context of contemporary psychobiographical prose because it contains a large number of symbols and colours. The study reveals and analyses the specifics of Volodymyr Vynnychenko's artistic portrayal, the complex corpus of his experiences, emotions, secrets of creativity, etc. The artist uses psychologism and deep tragedy of the narrative in a filigree manner, which adds even more symbolism, metaphor and colour to his novels. «*Masky opadaiut povilno (Masks Fall Slowly)*» is a subjective perception of the Ukrainian classic, a modelling of his worldview. Stepan Protsiuk tries to show the protagonist not as a messiah of the world, but as a person who also experiences and has a lot of psychological traumas, which only get worse in the future. The chosen literary approach makes it possible to fully reveal the protagonist's personality and understand the contradictions of the artist's psychological world.

Keywords: psychobiographical novel, psychological realism prose, intertextuality, allusion, reminiscence, epistolary, mythologeme, biographical novel.

Постановка проблеми. Літературознавство дедалі частіше виявляє інтерес до психологізму, формуючи цим певний науковий підхід у творах певної доби. Яскравим підтвердженням історико-літературних традицій в інтертекстуальному аспекті слугує психобіографічна трилогія Степана Процюка, до якої належить роман «Маски опадають повільно». Розповідь про українських класиків є суб'єктивним сприйняттям, моделюванням їх світобачення. С. Процюк намагається показати головних героїв не месіями світу, а людьми, які теж переживають й мають психологічні травми, які в подальшому лише поглиблюються.

Головні герої проходять крізь призму життя С. Процюка та постають перед читачем сповнені трагізму.

«Психобіографічна трилогія» («Троянда ритуального болю», «Маски опадають повільно», «Чорне яблуко») — яскравий приклад жанрових модифікацій роману. Автор активно використовує міжтекстові конструкції — уривки з листів, рядки народних українських пісень, алюзії, ремінісценції, біблійні мотиви. Кожен елемент унікальний, що в сукупності дає можливість по-новому прочитати постать головного героя, побачити його вразливим і таким же як інші, а не піднесеним на п'єдесталі слави.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Популярність сучасної біографічної літератури зумовлено новим прочитанням життя та творчості видатних постатей крізь призму світобачення автора. Психобіографічні романи С. Процюка мають вагомий доробок критичних студій, серед дослідників: Є. Баран, О. Гольник, Л. Горболіс, Б. Пастух, Г. Поліщук, Л. Рухленко, І. Славінська, О. Соловей, А. Черниш, Л. Скорина, Р. Харчук, Р. Чопик.

Постановка завдання — проаналізувати інтертекстуальні елементи роману «Маски опадають повільно» С. Процюка, розглянути специфіку художнього зображення постаті митця в українській біографістиці.

Виклад основного матеріалу. Літературознавець Р. Гром'як у словнику-довіднику зазначає: «Роман біографічний — жанровий різновид роману, в центрі опису якого — життя певної історичної особи — вченого, полководця, письменника, митця, суспільного діяча тощо. Біографічний роман спирається на документи, водночас значна роль у ньому відводиться художньому вимислу, який белетризує твір, нерідко заповнює прогалини у біографічних даних» [1, с. 603]. Головною рисою психобіографічного роману є не детальна та чітка фіксація подій і фактів із життя митця, а можливість створення психологічного портрету крізь призму світосприйняття автора.

Яскравим представником української літературної біографіки є С. Процюк. Романи митця є символічними, вимагають глибинного розуміння та аналізу. Письменник використовує об'ємний діапазон міжтекстових елементів, які можна простежити крізь цитати, алюзії, ремінісценції, формуючи свій певний ідіостиль.

Психобіографічна трилогія — яскравий приклад романів у стилі психобіографії. Унікальність та новаторство стилю у критичних

працях відзначили І. Андрусяк, Є. Баран, Л. Горболіс, В. Карп'юк, В. Куюмурджи, Б. Пастух, Л. Скорина, І. Славінська, О. Соловей, Р. Харчук та ін. Романи об'єднані наскрізним проникненням у психіку, підсвідоме вразливої душі письменника.

О. Соловей у книзі «Випадок Степана Процюка (Пролегомени до вивчення творчості)» досить філігранно характеризує спробу автора зобразити творчість В. Винниченка у стилі психобіографізму: «Він уже написав про Стефаніка, і написав так, що в читача місцями волосся рухалось на голові. Не від страху, звичайно, і навіть не від болю. А через усвідомлену, врешті, власну причетність до того великого та непересічного, яким виявляється український духовний всесвіт. Можливо, невдовзі він напише про Архипа Тесленка. А сьогодні — новий роман, белетризована біографія одного з найскандальших модерністів першого українського призову, прозаїка і драматурга Володимира Винниченка» [3, с. 58].

Попри схожість композиційної побудови та особливості зображення психології митця автор у романі вдається до алегоричних та оніричних укралень. У розвідці «Який-небудь інший сад і його неможливість» О. Соловей зазначає: «Ця книга про Винниченка є передовсім книгою про самотність і страх, про ту суму внутрішньої боротьби людини модерної, без якої не буває людини глибокої, чесної та природної. По суті, С. Процюк подає на читацький розсуд не так образ письменника-новатора європейського, без перебільшення, рівня, як ексцентричного невротика, вперше в україністиці створивши психографію цієї людини з відчутно драматичною долею» [3, с. 59 – 60]. Митець філігранно поєднує біографію, сповідь, автокоментування, епістолярій та мемуари. С. Процюк намагається більшою мірою відобразити не канонічний образ митця, а опираючись на щоденники письменника прослідкувати світобачення В. Винниченка тоді та зараз, пропустивши крізь призму свого розуміння.

За словником-довідником Р. Гром'яка: «Інтертекстуальність — це основне поняття текстології постструктуралізму для виявлення форм і напрямів письма (цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація, стилізація тощо)» [1, с. 309].

У романі С. Процюк вдається до застосування мотивів видіння, для прирівняння Володимира Винниченка до месії. З цією метою з'являється астро-фізичний образ-символ — комета (ніби Віфлеємська

зірка, потужна сила, що з'являється у найважливіші життєві моменти митця й охороняє): «Вночі над Єлисаветградом на кілька хвилин зависла комета, яка мала химерну форму. Стара повитуха визирнула у вікно і відразу почала хреститися: — Свят-свят! Появляються знаки... Я їй казала про цього мальчика... Це небесне начиння йому підморгує, ма'ать, вітає із приходом у світ...» [2, с. 6].

Ще одним ключовим образом-символом виступає маска, яка переслідує Володимира Кириловича усе життя: «Його маски, що служили захистом замолоду, були звичкою у зрілі роки, але стали зайвими в пору падолисту життя, опадали повільно» [2, с. 298], «За ними було важко, майже неможливо впізнати мессіанське лице того, хто утримував усі ці парсуни в одній особі» [2, с. 283], В. Винниченко з метою самозахисту вразливої душі «створював маски»: «Він багато помилявся, бо розмах мети був непосильний для однієї людини. Якщо навіть він втікав від материнського комплексу нелюбові, то таких утікачів були одиниці. Маски невротика і Мефістофеля, політичного лідера й успішного письменника, художника і публіциста, женозвабника й експериментатора над душами то оживали, то пригасали. Одна перекривала іншу» [2, с. 283].

Звертається у романі автор і до давньогрецької міфології — вводячи образи Зевса, Діоніса, Аріадни, Орфея, Сцилли й Харибди, напівміфічного царя Сізіфа, а також ремінісценцію на Троянське царство в канву тексту: «Міф допомагає жити. Він є їхніми милицями і їхньою стійкою ілюзією жіночого щастя. Важко бути живим втіленням міфу...» [2, с. 114]; «Послідовників великого Діоніса серед чоловіків не так і багато. Тим паче Володимир не був чистим діонісійцем-звабником. Він шукав ту, яка могла б усе поєднати...» [2, с. 11]; «Може, ти би створив ідеальну країну УТ, Україну Троянську, де м'яка, тепла і трохи вайлувата ментальність сполучилася б із античною героїкою, трагіком і первісністю? І ти, о новітній докторе Моро, витворив би інший тип української людини, виконавши до кінця свою натхненну місію?» [2, с. 34 – 35]; «Снилося, що він — один з Титанів. Або Геракл. Напівбог, якому боляче дошкуляє земна недосконалість» [2, с. 188]. Окрім міфічних образів автор акцентує на біблійному образі Вічної Жінки, матріархальної жриці, Всесвітові жіночому, Єві й навіть Великій Матері: «З невідомого потягу на великому вокзалі мала вийти Вічна Жінка. Він уже довго чекав на її прихід» [2, с. 124]; «Все буде гарно

і тихо.. спокійна праця, пожертвувана Великій Матері і її бідним дітям... у природі і на твоїй душі урочиста тиша і сподівання...» [2, с. 294]; «Може, це була страдницька посмішка Великої Жриці. Мати Євдокія нависла тінню над тінями і світлом над світилами» [2, с. 137].

Стійким інтертекстуальним конструктом у романі виступає фразеологізм «між Сциллою і Харибдою». Автор уводить даний вислів-образ із метою зображення метушливості та безвихідності душі Володимира Винниченка. Митець усе життя провів у роз'їздах та пошуках себе як особистості, постійно переховуючись за масками від свого власного «Я»: «Ти всюди чужий, завжди знаходишся між Сциллою і Харибдою, між Малоросією і Великоросією, між сумнівами і незламністю, завжди у пошуках небагатьох рідних тобі душ і дорогих облич...» [2, с. 136]; «Вони — вічні підлітки, ці юні дорослі, ці молоді старці. Бо Сцилла і Харибда теж врешті обдаровує їх печаттю синтезу невідповідностей...» [2, с. 196]; «Його завжди підозрювали в чомусь. Він був чужий усім. Жити поміж Сциллою і Харибдою — його природний стан. Іноді ця окремішність пригинала його до землі» [2, с. 297].

Літературний критик О. Соловей зауважує: «Степан Процюк — письменник, що у своїх романах (зрештою, як і в есеях, і у колишніх віршах, поемах) небезпечно баянсує поміж Сциллою натуралізму та Харибдою всесвітнього жаху, який усвідомити здатні хіба що обрані... Це щастя мистецьке називається експресіонізмом — бачити суть речей, прагнути щось змінити й одночасно мати цілковите розуміння того, що змінити нічого не можна» [4].

Невротичні стани В. Винниченка значною мірою відображались на стилі життя письменника. Дитячі травми та образи не давали повною мірою відчутти себе долюбленим, а отже викликали нарцисистичні настрої. Володимир Кирилович усе життя знаходився у стані тривоги та неспокою. Саме ці два асоціативні образи показує читачеві С. Процюк, подаючи їх інтертекстуально та метафорично, як образ Карлика та Заклятого клубка: «...гідкий нарцисичний Карлик... погрався і покинув...цей експериментатор, що поволі вбиває його живу душу» [2, с. 46], «Просто всередині у нього живе Заклятий клубок. Так він називає свої страхи та тривогу... який він бачить кожноденно, щогодинно, на кожному кроці» [2, с. 110], «поклоніння додавало сили і живило нарцисичного Карлика всередині. Карлик був потворним і примхливим. Він хотів абсолютної відданості та покори...» [2, с. 115].

На думку С. Процюка, Заклятий клубок (асоціацій тривоги і неспокою душі В. Винниченка) був лише поживою для Карлика. У Винниченкові постійно відбувалась внутрішня боротьба Карлика — уявлення власної малості, меншовартості, комплексу неповноцінності.

У романі багато згадок про історичних осіб, діячів культури та політиків. Про кожного з яких читач дізнається як з листування, так і з мемуарів чи власних спогадів Володимира Кириловича. Особливу увагу автор відводить Адольфу Гітлеру та Йосифу Сталіну. На думку головного героя, саме вони спровокували цивілізаційну деструкцію. Володимир Кирилович усе життя був у пошуках себе, своєї філософії конкордизму, що було вимушеним кроком, спричиненим ідеологією тоталітаризму вищезгаданих діячів: «Людство важко хворе. Твій конкордизм — це система правильного облаштування життя, підсумок твого досвіду. Навколо — безкрає море дискордизму, тобто егоїзму, вузьких поглядів на життя, навіть відсутність справжнього інтересу до свого здоров'я» [2, с. 262]. Сталін та Гітлер виступають маркерами-тригерами, що змусили митця усе життя шукати своє «Я»: «Кажуть, намісник бога СРСР — Сталін — іноді клопочеться про старих друзів, власноруч надсилає їм суп, іноді картинно приходять до них в гості в комуналки. Зате іншою рукою підписує накази про їхні арешти» [2, с. 259]; «Між богом Адольфом і богом Йосифом, як саркастично називаєш їх у щоденниках, ти віддаєш перевагу Йосифові» [2, с. 262]; «... бо до влади прийшов Гітлер. Ти ніколи не мав ілюзій стосовно цього містичного шамана, як його називав доктор Юнг, і розумів, що твої драматичні рефлексії не потрібні тоталітарній ідеології» [2, с. 246]. Постаті диктаторів виробили у В. Винниченка непереборне бажання сконструювати власну стоїчну життєву філософію.

Не менш цінними у романі «Маски опадають повільно» є інтертексти у вигляді листів. С. Процюк навмисно використовує їх, для більш детальної передачі атмосфери взаємостосунків між співрозмовниками. Яскравими прикладами можуть слугувати монологи Чикаленка та Винниченка виокремлені в окремі розділи: «Я давно хотів з вами познайомитись. У вас є щось таке, що притягує людей. Наша література бідна на яскраві таланти... Я би дуже хотів, Володю, щоб ви стали тим українським письменником, який зможе і себе матеріально забезпечити, і щось важливе сказати людям...» [2, с. 163].

С. Процюк активно застосовує ремінісценції («... відчутний у літературному творі відгомін, здійснюване автором нагадування про більш ранні літературні факти» [2, с. 576].) на твори самого ж автора, заглиблюючи читача в творчість В. Винниченка: «Це був грандіозний вибух національного почуття, демонстрація національної радості, слава визвольній Революції», — так ти напишеш пізніше у «Відродженні нації» [1, с. 200].

Висновки. У романі «Маски опадають повільно» С. Процюк філігранно поєднує біографічний матеріал із психологічним. Інтертекстуальні вкраплення лише підсилюють емоційну палітру від прочитаного. Автор роману показує читачеві постать, раніше не відому загалу. Саме завдяки художнім прийомам інтертексту читач може повноцінно проникнути в роздуми та свідомість В. Винниченка. Введення міфологем, астро-фізичних конструктів, образів-символів та знакових історичних постатей дозволяє дешифрувати численні культурно-національні коди, які сприяють цілісному формуванню психологічного портрета та глибшого розуміння суперечливості В. Винниченка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Літературознавчий словник-довідник; ред. Р. Гром'як [та ін.]. 2-ге вид., виправ., доп. Київ : Академія, 2007. 752 с.
2. Процюк С. Маски опадають повільно : Роман про Володимира Винниченка. Київ : Академія, 2011. 304 с.
3. Соловей О. Орґазм і відчай : Випадок Степана Процюка (Пролеґомени до вивчення творчости). Вінниця : Простір Літератури, 2017. 136 с.
4. Темна О. Степан Процюк (1964) – письменник, якого вважають одним із контроверсійних сучасних письменників-інтелектуалів. *gromadaskhid.com*. URL: <https://gromadaskhid.com.ua/13-serpnya/> (дата звернення: 23.09.2023).

ЛІТОПИС ПОДІЙ

СЛІДАМИ ЗИГМУНТА КРАСІНСЬКОГО: ВІД ЗОЛОТОГО ПОТОКУ ДО УКРАЇНИ

У життєтворчості зарубіжних письменників завжди цікаво відшукувати «українські сліди». Тож із задоволенням прийняла запрошення увійти до наукової ради конференції «Urodzony Zygmunt Krasiński» («Народжений Зигмунт Красінський») — першої із запланованого циклу: «Romantycy w nieromantycznym ogrodzie» («Романтики в неромантичному саду»). Організували конференцію Літературне товариство ім. Адама Міцкевича, Університет гуманітарно-природничий ім. Яна Длугоша в Ченстохові, Лодзький університет і Краєзнавчий музей ім. Зигмунта Красінського в Золотому Поточі.

Учасники з різних регіонів Польщі і зарубіжжя (Ченстохова, Лодзь, Варшава, Белосток, Острава (Чехія), Черкаси (Україна) розглянули різні аспекти творчості письменника: літературознавчий, історико-філософський, дидактичний. Відчутною була увага до компаративного напрямку студій.

З великою зацікавленістю присутні слухали доповіді «Знаки і сліди. Про ліричні джерела біографії Зигмунта Красінського» Еви Щегляцької-Павловської (Ewa Szczegłacka-Pawłowska), «Портрет Князя Воеводи, намальований його нащадком або оповідання Зигмунта Красінського на тлі оповідей про Радзивілла «Пане коханку» Барбари Шаргот (Barbara Szargot), «Негативний образ матері і материнства в «Не-Божественній комедії» Ніни Возняковської (Nina Woźniakowska), «Словацький і Красінський — паралельні дитинства» Мацея Шаргота (Maciej Szargot), «Візія батьківства Красінського» Магдалени Бізьор-Домбровської (Magdalena Bizior-Dombrowska), «Про кілька принагідних творів, присвячених Красінському» Магдалени Куран (Magdalena Kuran), «Зигмунт Красінській у лектурі Маріана Шийковського» Агнешки Чайковської (Agnieszka Czajkowska), «Зигмунт Красінський очима Тадеуша Грабовського» Малгожати Гаяк-Точек

(Małgorzata Gajak-Toczec), «Зигмунт Красінський у просторі Інтернету» Аліни Бжускої-Кемпи (Alina Brzuska-Kępa), «Зірка. Про кілька рефлексій Зигмунта Красінського на тему життя і смерті»

Кшиштофа Коротких (Krzysztof Korotkich), «Золотий Потік у листах Красінського» Клаудії Єзнах (Klaudia Jeznach)) та ін.

Проходила конференція недалеко від міста Ченстохови¹, у мальовничому містечку із захоплюючою назвою — Золотий Потік, у будинку, де мешкав поет із родиною (тут зараз розміщений музей).

Неймовірна аура в цьому місці — колишньому шляхетському маєтку, з палацом, придбаним у попередніх власників батьком письменника (на жаль, будівля нині потребує ремонту). Про перебування письменника-романтика свідчать і тутешні об'єкти (джерела, ставки, скелі), названі відповідно до його творів. Наприклад, ставок Іридйон (як однойменна драма) розташований за кільканадцять кроків від палацу. Проте перебування Красінського в маєтку було затьмарене і трагічними подіями — тут померла його маленька донечка Ельжбета (похована в місцевому костьолі).

Зигмунта Красінського відносять до «Трійки Пророків» (Trójca Wieszczów), ставлячи в один ряд із Адамом Міцкевичем і Юліушем Словацьким.

А при чому ту «українські сліди» Красінського? Вони помітні і в біографії, і в творчості, хоча, можливо, не такі яскраві, як у Міцкевича чи Словацького.

¹ У Ченстохові знаходиться католицька святиня — монастир Ясна Гура з відомою іконою Матері Божої Ченстоховської. Своє перше паломництво на Ясну Гуру описав в автобіографічній «Повісті про життя» Костянтин Паустовський (сюди восьмирічного внука привозила черкаська бабця-полька). Паустовський — нащадок гетьмана Сагайдачного, онук солдата-москаля, що супроводжував Тараса Шевченка на заслання, номінант на Нобелівську премію, чий талант сформувався в Україні, а дитинство проходило в Черкасах, у бабусі й численних тіточок: «Мне в общем-то повезло. Я вырос на Украине. Её лиризму я благодарен многими сторонами своей прозы. Образ Украины я носил в своем сердце на протяжении многих лет <... > Украина всегда была прекрасной почвой для творчества, овеянная поэзией труда и свободы, — страна, про которую можно писать бесконечно... Поездки в Черкасы и Городище были в моем детстве праздниками».

Тож показово, що між Гуманістично-природничим університетом ім. Я. Длугоша в Ченстохові і Черкаським національним університетом ім. Б. Хмельницького підписана угода про співпрацю. Автору цих рядків неодноразово (як і цього року) пощастило стажуватися в ньому і читати польськомовний курс лекцій «Українсько-польські літературні взаємини», з якого польські філологи довідуються про українських письменників, чия життєва і творча доля пов'язана з Польщею, а також про польських митців, у творчості яких важливу роль відіграла Україна, зокрема Черкащина.

Батько поета Вінцентій Красінський — граф, польський, французький та російський генерал, учасник Наполеонівських війн (після поразки французького імператора став вірнопідданим Російської імперії). Народився у поселенні Боремель на Волині (нині село на Рівненщині), яке має давню історію (перша письмова згадка датується 1100 роком), пов'язану з іменем князя Давида Ігоровича — онука Ярослава Мудрого й одного із найактивніших учасників князівських усобиць. Дідусь Зигмунта Ян Красінський і бабуся Антоніна Чацька були дідами міста Дунаївці на Хмельниччині.

Дружиною поета стала уродженка Томашполя на Вінниччині Ельжбета — найстарша із трьох доньок Владислава Браницького з Білої Церкви та Рози з Потоцьких — відомих шляхетських родин, чиї володіння простяглися й до Черкащини.

Ельжбета була освіченою жінкою, обдарованою художницею. Малювала портрети переважно осіб із близького оточення (збереглося п'ять олійних портретів, намальованих її рукою). Ельжбета залишила потужну епістолярну спадщину, що написана за понад 40 років, обіймає 18 тисяч сторінок й опублікована в чотиритомнику під назвою «Świadek epeki. Listy Elizy z Branickich Krasińskieј z lat 1835 – 1876». Жінка гарно грала на піаніно, — у музеї зберігається зліпок делікатної, витонченої руки Ельжбети. А також піаніно, призначене для коханої Красінського — Дельфіни Потоцької.

Інструмент фірми «Erard» вибирав сам геніальний польський композитор Шопен, кому присвятив однойменний вірш Максим Рильський (в українського поета було також польське коріння). У поезії переданий біль драматичних стосунків всесвітньовідомого музиканта-вигнанця із французькою письменницею Жорж Занд, висловлене захоплення його геніальною музичною спадщиною й утверджується безсмертя людського генія:

Шопена вальс... Ну хто не грав його
І хто не слухав? На чиїх устах
Не виникала усмішка примхлива,
В чиїх очах не заблищала іскра
Напівкохання чи напівжурби
Від звуків тих кокетно-своєвільних,
Сумних, як вечір золотого дня,
Жагучих, як нескінчений цілунок?..
Нехай вам Польща, чи Жорж Занд

Коханки дві, однаково жорстокі! –
Навіяли той ніжний вихор звуків, —
Ну й що ж по тому? А сьогодні я
Люблю свій сон і вас люблю за нього,
Примхливий худорлявий музиканте...

Як відомо, Шопен похований у Франції, але його серце, за заповітом, — у Варшаві, у костелі Святого Хреста (завжди при можливості відвідую цей костел). Тут, у Варшаві, — музей композитора і піаніста, розташований у палаці Острозьких, збудованому в бароковому стилі.

Будівництво палацу пов'язане з іменем останнього із українських князів із роду Острозьких Янушем (Іваном) Острозьким — старостою білоцерківським, богуславським, черкаським, канівським і переяславським, воєводою волинським, каштеляном краківським.

Януш Острозький одним із перших представників роду прийняв католицизм, через це його постать в негативному освітленні відображена в романі М. Вінграновського «Северин Наливайко». Іван-Януш, перебуваючи при дворі австрійського імператора Максиміліана, перейнявся Заходом і з власної волі став фанатичним католиком. Він побудував кілька костьолів і розпочав запеклу боротьбу проти колишніх своїх одновірців, які для нього — схизматське «кодло», «темне бидло», «лайдаки», «твань», «раби». Він настільки непримиренний у ставленні до православної віри, що пропонує переплавити православні хрести на золотий ланцюг, який слід накинути на шию всім православним, щоб затягнути їх у католицтво (хоча за деякими відомостями, останній пагінець могутнього й вельможного роду Острозьких у своїх володіннях православних не притісняв).

Цікаво, що три сестри Браницькі — Ельжбета, Зофія та Катажина — отримали ті самі імена, що й їхні тітки — Ельжбета Воронцова, Зофія Потоцька та Катажина Сангушкова-Потоцька, які були доньками гетьмана польного коронного Францішека Ксаверія Браницького і Олександри Енгельгардт.

Тітка Ельжбети Красінської, теж Ельжбета ..., стала дружиною генерал-губернатора Новоросії і Бесарабії, віце-короля (намісника) Кавказу Михайла Воронцова, чий володіння простяглися від Криму (знаменитий Воронцовський палац в Алуці) до Черкащини. Відомий палацово-парковий ансамбль Воронцова в селі Мошнах (Єлизавета Браницька отримала село в дарунок). У резиденції Воронцових побудовано палац на 80 кімнат (поряд — флігелі), 58-метрову вежу князя Святослава, з якої відкривався чудовий краєвид на

околиці, у тім числі й недалеко Черкаси. Від колишньої садиби Воронцових збереглися до сьогодні семикілометрова алея, декоративний десятиметровий обеліск та Спасо-Преображенська церква в неоготичному стилі, яка є окрасою Мошен. Ось як мальовниче описує воронцовські володіння польський письменник Зенон Фіш², який жив і помер на Черкащині, у селі Пруси (нині Михайлівка), недалеко від Сміли: «Містечко Мошни, віддалене щонайбільше за верст тридцять від Черкас, розташоване в розгалуженні майже заболоченого гирла Ольшанки і джерел Ірдиня, на рівні ніби якась поліська садиба. Кілька дворів, кілька заїзних корчм, сплєтених плотами, хатками, хлівцями, складають одне ціле. Але серед тих звичайних будівель підноситься церква, що вражає витонченою архітектурою. Це сучасна святиня, яка налічує всього кільканадцять років, збудована князем Воронцовим. Її вежа в суто готичному стилі, вікна навколо такі ж, головний купол на кшталт візантійських куполів, але зібраний спочатку внизу, потім широко розкритий, тоді в найкращому вигляді спрямований до хреста, що оздоблює його верх, показує, що таким чином хотіли ушляхетнити відомий стиль новгородських куполів, залишивши однак їх характерні опуклість та великі розміри. Ліс струнких мінаретових башточок оточує його довкола, ніби прикриваючи його важку форму, і ото з цієї мішанини формується витончене ціле. Недалеко видніється церква української, доморощеної архітектури. Сидить вона собі, як старенька, біля сяючої шляхетністю і принадами дівиці. Неподалік біліє убога капличка, маленька, оточена довкола штахетами; хрест її купола ледве сягнув за навколишні дахи і сріблиться на темному тлі далекого лісу. З темної маси цього лісу, широко розпростертого вгорі, біліють вдалині стіни будинків, червоніють дахи, прозирає на вершині ротонда, а ліворуч, на самому краю гір, видніється попеляста вежа. Увесь цей ландшафт містить у собі сільський будинок князя і звіринець. Хто знає княжу Алупку в Криму, хто бачив там його пишний палац і сад від берега моря до вершини мальовничого гірського пасма Ай-Петрі — розширюючий свої межі, що містить усі рослини та дерева, починаючи від рівної ялини північних широт, на яких щоденно зависають хмари, до жоржин, кипарисів і лаврів, які шепчуть тобі біля моря про Петrarку і Тассо — той не проїде

² Зенон Фіш (Тадеуш Падалиця (1820-1870) — представник «української школи» в польському письменстві. Значна частина його життя пов'язана з українськими землями тодішньої Речі Посполитої. Тому українська тематика домінує в його творчості. Діяльність Фіша багатогранна: повістяр, драматург, історик, мемуарист, етнограф, публіцист, — але, на жаль, нині призабута. Тож робимо перші кроки на шляху до її осягнення в українському літературознавстві.

тутешні околиці, щоб не відвідати мошніянські гори. Зрозуміло тут, від чого залежить привабливість, де тут є вираз, що характеризує місцевість, і не шукано дрібних закутків, дзюркотливих струмочків, кількох каменів, щоб оздобити їх квітами, найжачити альтанками і висипати камінчиками доріжки. Знайдено тут край незайманий, місцевість, яка від Корсуня до Дніпра хвиляста горами й лісами, вкрита селами й хуторами, яка сяє у ярах дзеркалами ставків, шумить борами та дібровами, які ще пам'ятають Жолкевських і Павлюків — і з того обширу володінь, які обіймають кількадесят сіл, що охоплюють величезний шматок найпоетичнішого куточка України, місцем проживання було обрано її ядро, її серце»³. Для підтвердження особистих вражень Зенон Фіш бере у спілники Северина Гощинського і наводить опис мошенських гір (вочевидь теж зроблений із натури) із поеми «Канівський замок», хоча дещо змінює оригінальний текст (можливо, цитує напам'ять):

Tu, pod nogami, na równi poziomej
Moszen spojrzeniem policzone domy;
Irduń drzemiący w spleśniałej głębinie,
Wiecznie z wiatrami sporne oczerety;
Jak rozsypane zielone bukiety,
Drzewa i sady, i gaje w dolinie.
Tam błyskający jasnymi zwierciadły,
Tu w gardła jaru jak w otchłań zapadły,
Dniepr tutaj całkiem skrył się w bór ponury,
A tu się znowu wylał z bioder góry.
Dalej piaszczyste, pozłoczone morze,
Dalej bór spływa po spiczastym szczycie,
Podobny strzępnej narodowca kicie.
A jeszcze dalej i dalej, i bliżej
Góra po górze, bór idzie po borze.
Tysiącem węzłów, tysiącami krzyży
Płaczą się, mącą, rozchodzą, zbiegają
Niepoliczoną, nieobjętą zgrają
Wioski i grody, pustynie i laski,
Jary i góry, i łąki, i piaski.
A coraz dalej stepy piasku bledsze,
A coraz dalej lasy błękitnawsze,

³ Це фрагмент із книги З. Фіша «Розповіді та нариси. Замальовки з подорожей Україною» («Opowiadania i krajobrazy. Szkice z wędrówek po Ukrainie»), уривки з якої ми вперше переклали українською, залучаючи до наукового обігу.

A coraz dalej dymniejsze powietrze
I nieba niższe, — a mgły, a mgły zawsze.
Peż swobody, uniesień rozwinie
Jeden tu widok, w jednej tu godzinie!
Gdzie ten wiatr wieje? Gdzie ten obłok dąży?
Co tam za strony, gdzie w tumany sinie
Wiecznie drzemiące fala Dniepru płynie?

«Українські сліди» проявляються й у творчості Красінського, а не лише в біографії його родини. Події останньої частини «Не-Божественної комедії» розгортаються в замку в селі Окопи Святої Трійці (нині — с. Окопи на Тернопільщині).

Загалом у цій місцевості проходить межа між Тернопільською, Хмельницькою і Чернівецькою областями. А свого часу пролягав кордон між Російською й Австро-Угорською імперіями, пізніше — між Радянським Союзом і Польщею та Румунією. Тож тут було встановлено символічний знак — «Півень, що на три держави пів». Село розташоване на півострові, між річками Збруч та Дністер. У далекому минулому, завдяки своєму географічному положенню, поселення відіграло важливу стратегічну роль. Так, на місці давньоруського городища побудована фортеця (замок), відома в польській науковій літературі як **Окопи Святої Трійці**. Створювалася ця твердиня за сприяння великого коронного гетьмана Речі Посполитої Станіслава Яна Яблоновського та воєводи київського Марціна Концького для блокування доріг, що вели до Кам'янця, який перебував тоді під владою турків. До нашого часу від будівель фортеці залишилися лише дві брами з бійницями — Кам'янецька (східна), Львівська (західна) та шматок дозорної вежі над Збручем. Околиці села, до річи, входять до територіального складу регіонального ландшафтного парку «Дністровський каньйон», який визнано одним із чудес України. Це місце залишається дуже популярним у туристів із Польщі. І саме завдяки полякам було відреставровано старовинний костел (зараз у невеликому селі три діючі храми — православний, греко-католицький і римо-католицький).

Фортеця на острові не одноразово опинялася в центрі важливих історичних подій. Чи не останній раз у другій половині XVIII століття, коли там отаборилися Барські конфедерати (військово-політичне об'єднання польської шляхти), що виступали проти короля Станіслава Августа Понятовського та Російської імперії.

На початку IV частини драми «Не-Божественна комедія» Красінський подає в романтично-понурих барвах детальний опис (що загалом не властиве драматичним творам) острова, фортеці на ньому, замку з вежами, костюлу. Тут, в Окопах святої Трійці, відбувається вирішальна битва між графом Генриком, що намагався з купкою аристократів боронити фортецю, і революціонерами на чолі з Панкратієм. Цікаво, що показуючи зіткнення двох непримиренних ідеологій в особі Панкратія (ідеолог революції) і графа Генрика (лідер аристократії), письменник не віддає перевагу жодній зі сторін. Такий дуалізм абсолютно мотивований: аристократ Красінський не сприймав революційних ідей і водночас усвідомлював приреченість аристократії як суспільного класу, що втратив свою історичну роль...

Такі розлогі відгалуження заявленої на початку теми не випадкові, вони вкотре наочно демонструють пов'язаність історико-культурних явищ, що становлять неабиякий інтерес для дослідника-компаративіста та й, гадаємо, пересічного реципієнта.

P. S. Висловлюю сердечну вдячність організаторам конференції, особливо професорському подружжю, моїм науковим опікунам — Maciej Szargot, Barbara Szargot — за можливість долучитися до такого престижного наукового заходу. А також директору Краєзнавчого музею ім. Зигмунта Красінського в Золотому Потоці (Justyna Siemion), яка разом із іншими організаторами зробила все можливе, аби конференція залишила незабутнє враження в учасників. Адже вони мали змогу не лише слухати змістовні наукові доповіді, дискутувати, а й ознайомитися з цікавими музейними експонатами, просто спілкуватися за вишуканим, у польському стилі, щедрим столом, бродити стежками, якими понад сто сімдесят років тому ходив відомий польський поет-романтик.

Ромашенко Л. І.,
доктор філологічних наук,
професор, м. Черкаси

СПОГАДИ



Григорій Порфірович Кочур
(17 листопада 1908 р., Феськівка, Сосницький повіт, Чернігівська губернія — 15 грудня 1994 р., м. Ірпінь) — український перекладач, поет, літературознавець, громадський діяч, шістдесятник, перший завідувач кафедри української літератури Вінницького державного учительського інституту.

ВІННИЦЬКИЙ ПЕРІОД ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ В СПОГАДАХ ГРИГОРІЯ КОЧУРА

Другий шар «Відлуння» — на самому початку книжки — переклади з Теогніда, Сапфо і Овідія. Виникли вони десь на початку 1936 року. У 1935 році я з дружиною покинули Тираспольський педінститут, де працювали, й приїхали до Києва. Відвідавши С. В. Савченка, я дізнався, що О. І. Білецький готує до видання хрестоматію «Антична література» й звертався до нього в пошуках людини, що перекладає вірші з класичних мов, — отже, я, мовляв, якраз до речі опинився в Києві. Білецький жив тоді в Харкові, там і викладав (уже в університеті), але епізодично наїздив до Києва, де читав лекції в т. зв. Інституті червоної професури¹, виступав з публічними лекціями й залагоджував видавничі справи. Наїздячи до Києва, він зупинявся на тій же таки Малій Підвальній у квартирі, де жив М. А. Плевако, якого звільнили з роботи в Харківському університеті — він переїхав до Києва, де його теж не залишили без уваги — щоразу допікали

¹ Містився на Трьохсвятительській, 12 (Київ червона столиця Радянської України : Показник. Київ, 1935. С. 48).

викликами, допитами, а незабаром і заарештували². Білецький дав мені перекладати Алкея, Сапфо і Анакреонта і показав грецьких ямбографів та елегіків (Архілоха, Тіртея, Мімнерма, Теогніда) в перекладах ніжинського професора В. Резанова. Переклади, на думку О.І., вимагали переробок. Познайомившись з ними, я переконався, що переробляти ці переклади означає перекладати наново. Отже їх ми відкинули, й я почав робити свої переклади. В міру того, як набиралася певна чимала кількість, я ніс [їх] до О. І., він, перечитавши (а згодом і не читавши), писав цидулку до видавництва «Радянська школа», я ніс туди цидулку з перекладами й за два-три дні вже отримував гонорар. Тут я дізнався, що до римської частини О. І. вміщує переклади М. К. Зерова, — анонімно, звичайно, бо Зеров уже був засуджений і друкувати його чи навіть називати (якщо це не супроводилося грубою лайкою) ніхто не зважувався. У передмові О.І. Білецький, перелічивши прізвища «дозволенних» перекладачів, додавав, що за переклади, при яких перекладачі не названі, відповідає сам упорядник³. У ті часи такий крок вимагав неабиякої мужності. Окрім «Античної літератури» я перекладав також віршовані цитати до перекладу підручника з давньогрецької літератури П. Коґана, що

² Миколу Плевака арештовано 17 травня 1938 року. Його син Юрій Плевако-Оранський розповідав: «Коли батька позбавили праці і в Академії, то йому допомагав один видатний науковець, його давній, ще з студентських часів приятель. Дещо з тих замовлень, що мав від видавництва, передавав батькові. Приїздив періодично до Києва читати лекції в Інституті червоної професури. Зупинявся у батька, мав спеціально для нього відведену кімнату в батьковому помешканні. Він був свідком і арешту. А після заслання батькового давав нам гроші, які ми пересилали до Сибіру. Ця відважна і шляхетна людина, ім'я якої я не маю права тепер назвати, після упадку Єжова, коли терор трохи утих, ходив до Корнійчука і говорив з ним про батька» (Плевако Микола. Статті, розвідки й біо-бібліографічні матеріали. Нью-Йорк; Париж: УВАН, 1961. С. 771). Цей спогад переказав у своїй передмові Гр. Костюк (с. 43). У листі до мене від 18 листопада 1996 року Юрій Оранський ствердив, що цим неназваним приятелем його батька саме й був Олександр Іванович Білецький. Він цитує лист Гр. Костюка від 10 квітня 1960 року: «Ім'я О.І. Білецького я подав в такому контексті, що, мені видається, нема жодної підстави боятися, що йому щось може зашкодити [Ол. Білецький помер 2 серпня 1961 року]. Там, де йде мова про його активну допомогу батькові, я заховаю його ім'я... Але згадати про цей шляхетний вчинок його треба конче, бо це показує, що, не дивлячись на нелюдський терор, все ж таки люди були, все ж таки Людина не переставала існувати».

³ Дослівно: «За всі переклади, вміщені в хрестоматії і які не належать переліченим раніше перекладачам, упорядник відповідає сам» (Антична література: Зразки старогрецької та римської художньої літератури / Упорядкував проф. О.І. Білецький. Б.м. : Рад. школа, 1938. С. 8).

виходив тоді ж в українському перекладі з передмовою Білецького⁴, та до «Хрестоматії з стародавньої історії». Цю роботу я закінчував уже у Вінниці, куди поїхав спершу на сесію заочників, а потім був запрошений і на постійну роботу до інституту. На цьому мій рейд в античність і закінчився. Хрестоматія вийшла 1938 р. Перед виходом редакторка під великим секретом показала мені закриту рецензію на хрестоматію, бо там була похвальна оцінка моїх перекладів. Я був дуже радий, бо автор рецензії був М. Я. Калинович, мій професор мовознавства, згодом академік, до якого я ставився з великою пошаною⁵.

У Вінниці мало лишалося часу і енергії на перекладання. Скільки пригадую, потурбували мене один лише раз — С. І. Родзевич перебрав по Филиповичеві редагування вибраного Лермонтова й просив перекласти кілька віршів. Я встиг перекласти «Любов мерця», але навіть не послав: адже книга планувалась на 1941 рік, на сторіччя загибелі поета. Ясно, що вона не вийшла. Готуючи «Відлуння», я згадав, що колись зробив переклад «Любові мерця», але самий переклад марно силкувався відновити — переклав наново. А видання 1951 року обійшлося без цього вірша. Не знайдені досі й переклади Филиповича й його матеріали до статті.

З дирекцією Тираспільського педінституту я незабаром посварився й покинув його. Розходження між мною й адміністрацією Тираспільського ІНО полягало в ось чому: мені давали відрядження до Києва для «підвищення кваліфікації» й консультацій для написання дисертації, керівником якої був професор С. В. Савченко. Я вимагав

⁴ Розповідаючи про старого професора Ніжинського ІНО Володимира Резанова, Іван Кошелівець каже, що у його часи він викладав російську й західноєвропейську літератури: «Цю останню він викладав за підручником П. Коґана (того, що в Маяковського з «пиками усов»), вірніше — ми мали складати іспити у відповідності з тим підручником, бо сам Резанов ніякого Коґана не потребував, але формально мусів його триматися, бо тоді Коґана вважали авторитетом у марксистському літературознавстві» (Кошелівець Ів. Розмови в дорозі до себе: Фраґменти спогадів та інше. Б.м. : Сучасність, 1985. С. 98).

⁵ Ширший спогад про свого професора лишив Гр. Костюк. Акуратно й охайно вбраний, Калинович розміреним кроком заходив до аудиторії. Як по-писаному, без жодних нотаток, він говорив дуже складну, пересипану різномовними словами й термінами лекцію. Рівно за 35 хвилин зупинявся й математично точними фразами робив п'ятихвилинний підсумок прочитаного. Костюк пояснював це тим, що свій курс Калинович читав ще з 1916 року і вивчив його напам'ять, що виявляє ще одну грань його таланту як вченого (Костюк Гр. Зустрічі і прощання. С. 150 – 151).

такого ж самого відрядження й для дружини. Давати двоє відряджень адміністрація відмовилася. Я міг пожертвувати відрядженням й віддати його дружині. З цим я не погодився й подав заяву про звільнення. Прохання було задоволено й ми обоє опинилися без роботи. Мусили, звичайно, звільнити й помешкання. Виїхали до Києва, оселилися у батьків Іри. Було дуже незручно, — тісно, та й небезпечно: прописатись не було підстав, а жити без прописки — можна було в разі перевірки наразитися на штраф і виселення. Повернувшись до Києва, пішов до Наркомосу по нове призначення. Там за мене вхопилися, — виявляється, що в Черкасах організовано десятимісячні курси підготовки вчителів, — відчувалася їх нестача. Отже доводилось фабрикувати їх швидкісним методом. Я мав викладати там українську літературу та теорію літератури, моя дружина — мовознавство та російську мову. Довелось їхати до Черкас. Знайшли директора курсів Ф. Сушицького, знайшли квартиру (за десяти місяців змінили дві), почали працювати. Мені доводилось читати лекцій чимало, Ірі — ще більше.

Через десять місяців, повернувшись до Києва, удався знову до Наркомосу, і знову там замість дати призначення на постійну роботу, послали до Вінниці на сесію вчителів-заочників. Сесія тривала місяць, роботи вистачало й для мене й для дружини, наприкінці ще були випускні іспити для деяких заочників. Разів зо два мої лекції відвідав директор педінституту Купріянов. Потім він викликав мене й запрошував пререйти до них на постійну роботу. Я погодився, він записав мою адресу і поклав у шухляду, — пообіцяв викликати мене, коли він цю справу узгодить з належними інстанціями. Я повернувся до Києва. І от навчальний рік розпочався, а виклику нема. Я вирішив, що Купріянов чи то передумав, чи не спромігся узгодити. Тоді я зачепився за іншу роботу. <...>

І от раптом дома в нас дзвоник. Відчиняю двері — виходить персонаж і питає, чи я Кочур. Упевнившись, що це справді так, він каже, що я повинен їхати до Вінниці й приступати до роботи в педінституті (ВІНО). Виявляється, що Купріянова вже посадили, там в інституті новий директор, Літвинов, що в шухляді знайшли мою адресу, яку записав Купріянов, отже так мене і знайшли. Довелося нам усім рушати на Вінницю. У Вінницькому педінституті я завідував кафедрою західної літератури та теорії літератури, за сумісництвом також української

літератури, Ірина Михайлівна була старшим викладачем мовознавства та російської мови. Викладав на сесіях для заочників.

Слід було подбати про науковий ступінь Я почав писати дисертацію про творчість Верлена. Мій науковий керівник професор С. В. Савченко радив писати про Верхарна — це, мовляв, тема перспективніша, бо Верлен, згідно з тодішніми вульгарно-соціологічними поглядами — занепадний поет, а Верхарн — революційний. Я на всяк випадок опрацьовував обидві теми, а вірші Верлена тоді вже почав і перекладати. З моїми вчителями С. В. Савченко та М. К. Зеровим я співпрацював ще в студентські роки, коли вони замислили видати антологію французької поезії. Тоді до участі в ній вони запросили й мене. В обговоренні перекладів, що відбувалося на квартирі Савченка, брали участь учасники цієї антології — Микола Зеров, Освальд Бургард, Павло Филипович, Максим Рильський, Михайло Драй-Хмара. Отак я зустрівся з усіма — деяких знав і раніше, з іншими познайомився ось допіру. Антологія світу не побачила, чимало перекладів, приготованих до неї, пропало, деякі й збереглися, дещо знаходять і досі (так нещодавно знайшлося «Мистецтво поетичне» Верлена в перекладі М. Рильського). Пропали і мої переклади. З пам'яті відновив тільки «Смерть пташок» та «Тесляреву родину» Коппе, а не зміг відновити трьох віршів Туле, а також поезії Маллярме «Блакить».

(У спогадах повністю збережено мову оригіналу).



**Фото родини Кочурів: брат Андрій, маленький син Андрій,
Григорій Кочур, сестра Лідія**



**Воронович Ірина Михайлівна (дружина),
син Андрій та Григорій Кочур**



Студенти 3-го курсу Вінницького педагогічного інституту, 1941 р.



Випуск історичного факультету 1936-1938 рр.

*Висловлюємо щирю вдячність
Марії Кочур — директорці музею Григорія Кочура (м. Ірпінь)
за надані архівні матеріали (продовження в наступному номері)*

Голова редакційної ради

Ковалів Юрій – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості, Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

Головний редактор

Віннічук Алла – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

Адреса редакції:

21001 Вінниця, вул. Острозького, 32

Тел. 098-010-71-88, 097-688-62-79

E-mail: kafedra-lit@ukr.net

Офіційний сайт журналу: <https://sites.google.com/vspu.edu.ua/ukr-lit/ukr-lit>

Підписано до друку 01.11.2023.

Формат 70×100/16. Папір офсетний.

Друк цифровий. Гарнітура Times New Roman.

Умов. друк. арк. 8,50. Обл.-вид. арк. 7,91

Наклад 100 прим. Зам. № 7005.

Віддруковано з оригіналів замовника.

ТОВ «Твори»

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції серія ДК № 6188 від 18.05.2018 р.
21027, а/с 8825, м. Вінниця, вул. Немирівське шосе, 62а.

Тел.: +38 (096) 973-09-34, +38 (093) 891 38 52.

E-mail: info@tvoru.com.ua, <http://www.tvoru.com.ua>