

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Назар ФЕДОРАК

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО ЛІТОПИСУ

Питання стилю завжди безпосередньо пов'язане з жанром літературного твору, а тим паче — якщо цей жанр припинив активне побутування. У випадку з творами давньої української літератури треба зважати також на дещо спрощене, та в суті своїй не позбавлене рації твердження, що “риторика — це стилістика давніх”¹. Відтак, ведучи мову про стиль середньовічного літописного твору, слід мати на увазі не лише історичну жанрову заангажованість, тяжіння до “монументальної” чи “орнаментальної” (за Дмитром Чижевським) школи письма, регіональну специфіку й авторську манеру викладу, але й риторичний канон — знову ж таки епохи, жанру й актуального літературного контексту. При цьому риторичний канон, звісно ж, не задовольняється рівнем самих лише риторичних фігур і зворотів. Забезпечуючи контакт між твором і читачем, він прагне активно впливати й на структури вищого рівня, наприклад, на композицію твору². Проте саме тут літопис чинить риториці, мабуть, найбільший опір із-поміж усіх середньовічних жанрів.

Композиція літопису — це поле зіткнення риторичного та жанрового канонів, двох найважливіших принципів трактування історії: християнського (зовнішнього, цілісного) та світського (внутрішнього, фрагментарного). Універсальний риторичний канон уміщує історію між двома точками: народженням Христа і Страшним судом. Усе, що між ними, — шлях морального вибору людства. При цьому постійна актуалізація ситуацій і

цитат Святого Письма прагне до подолання примітивного — на рівні окремої людської одиниці — розуміння часу як поєднання минулого, теперішнього та майбутнього. Чи не першим це сформулював у “Сповіді” Святий Августин: “Тепер мені видається ясным і очевидним той факт, що ні прийдешність, ні минувшина не існують. Отже, неправильно казати: “Є три часи: минулий, теперішній і майбутній”; краще вже б сказати так: “Є три часи: теперішній минувшини, теперішній теперішності і теперішній майбутності”³. Тобто, з одного боку, між Воскресінням і кінцем світу “об’єктивно” вміщується певний хронологічний ряд, а з іншого — сам “хронос” тут найменш важливий, зрівнянний із невлонною миттевістю теперішнього.

Натомість конкретний жанровий канон літопису вирішує інше завдання: надаючи ваги нікчемній (з погляду риторики) людській історії, пульсуванню заздалегідь визначеного хронотопу, він, власне, і переходить від людства до людини, її земних звитяг і помилок, потреб і прагнень. Не дивно, що українське літописання має свої найважливіші точки — два поштовхи, які й надали йому кількасотлітнього прискорення, аж поки, віддалившись у часі, дозволили жанру сповільнитися, зупинитися і самому перейти в історію. Обидві ці точки — з Початкового літопису: “Звідки пішла Руська земля, і хто в ній почав спершу княжити, і як Руська земля постала”⁴ й “У рік 6496 [988]... Вийшов Володимир з попами цесаричними і корсунськими на Дніпро. І зійшлося людей без ліку, і влізли вони у воду, і стояли — ті до шиї, а другі — до грудей. Діти ж [не відходили] од берега, а інші немовлят держали. Дорослі ж бродили [у воді], а попи, стоячи, молитви творили”⁵.

Проте, звичайно, вирішуючи власні жанрові завдання, літопис аж ніяк не ставить під сумнів загальний для середньовічної літератури риторичний канон. Опір не переходить у конфлікт, та цього і не могло бути у принципі, адже сам літописний жанр, запозичений із Візантії й наповнений місцевим сенсом, був одним із породжень риторичного канону, спробою осягнення божественної Історії крізь призму історії повсякденної, літературним способом пошуку вищого сенсу в шерезі нібито випадкових і начебто не пов’язаних між собою “реальних” подій. Риторичний і жанровий літописний канони співвідносяться як канва та вишивка, повітря та дихання, ідея та річ.

Галицько-Волинський літопис займає особливе, серединне, становище в історії українського літописання (між Київським і “козацькими”), а водночас вирізняється з-поміж усіх творів цього жанру незаперечними літературними перевагами як “дуже цінний, високою поезією навіяний історичний пам’ятник”⁶; “найвидатніший зразок літописної поезії”⁷, і таких захоплених відгуків можна навести чимало. Два найбільші дослідники стилю Галицько-Волинського літопису — Теоктист Сушицький і Антін Генсьорський — при порівнянні цього твору з його найближчими попередником (Київський літопис) і наступником (Литовський літопис) віддають перевагу західноукраїнській пам’ятці. За Т. Сушицьким, “найжвавішим, поетично-образним та драматичним викладом визначаються, безперечно, ті місця (Литовського літопису. — *Н. Ф.*), що дослівно взяті з Галицько-Волинського літопису”⁸. До ширших узагальнень вдається А. Генсьорський, твердячи, що “стилістичні прийоми редактора галицької частини Галицько-Волинського літопису, тенденція в його літописно-розповідному стилі до багатообразності мови, до варіювання різноманітних конструкцій фраз, то коротких, нанизуваних одна на одну, то розгорнутих, авторські емоційно-експресивні відступи, індивідуалізація промов — все це робить твір живим, образним і високо драматизованим, на відміну від інших пам’яток розповідного жанру XIII—XIV ст.”⁹.

Щоправда, й один, і другий дослідники вважають заслугою Галицько-Волинському літопису його “меншу релігійність” порівняно, зокрема, з Київським, говорячи про “світський характер” стилю західноукраїнського твору. “Релігійний кольорит Галицько-Волинського літопису, як це давно вже зазначено, — пише Т. Сушицький, — слабший за світський, надто як порівняти з його попередником — Київським літописом”¹⁰. Тут, звичайно, треба зробити поправку на атеїстичні вимоги того часу, коли працювали над своїми дослідженнями Т. Сушицький і А. Генсьорський, а проте залишати цю тезу поза увагою все-таки не можна.

Звичайно, “у Галицько-Волинському літописі... переважають описи воєнних подій і значно менше церковних сюжетів”¹¹, але це не означає послаблення “релігійного кольориту”, так само як менша кількість “текстів Св. Письма” та “висловів релігійного характеру”¹², ніж у Київському літописі, не може

свідчити про послаблення релігійного почуття. Радше навіть навпаки, й ось чому. По-перше, переважна частина Київського літопису присвячена перипетіям і жахіттям тривалої братовбивчої війни між Олеговичами та Мономаховичами, і велика кількість цитат зі святих книг не може згладити сумного “світського” враження від цих описів. По-друге, літописна традиція, як засвідчують тексти Київського та Галицько-Волинського літописів, подолала від XII до XIII ст. суттєвий шлях у напрямку белетризації та літературно-художнього зростання. Тобто — портрете, — як зазначає той же Т. Сушицький, а перед ним Володимир Іконников та інші, Галицько-Волинський літопис “відзначається досить виробленими літературними способами, з риторичними прикрасами, що свідчить про наявність у авторів його вже певної літературної школи”¹³. Власне, ця школа, яка досягла високого рівня риторичного мистецтва, найближче й підійшла до середньовічного літописного канону: не цитата заради переходу зі світської сфери в релігійну, а риторична фігура, прийом (у тому числі, між іншим, і та сама цитата, але з іншим способом подачі) — задля поєднання в одному образі, у своєрідній риторичній “одиниці впливу” на читача, божественного та земного. Саме завдяки цьому виклад Галицько-Волинського літопису, витриманий у певному темпі розповіді¹⁴, дослідники одноставно визнають драматичним, а не “трагікомічним”, як, модернізуючи, можна було б означити високо-низькі коливання Київського літопису.

З-поміж риторичних “фігур слів і думок” (термін Митрофана Довгалевського¹⁵) найбільше облюбованими авторами Галицько-Волинського літопису слід визнати синекдоху та метонімію, градацію та гіперболу, риторичні звертання, вигуки, запитання, а також порівняння й особливо паралелізм і антитезу. Прикметно, що, як і, приміром, цитати, названі риторичні прийоми рідко коли мають нейтральне емоційне забарвлення. Здебільшого ж вони, крім усього, позначені яскравою печаттю історизму, стосуючись переважно конкретних осіб і фактів. Так, гіперболізуються чесноти Данила та звірства литовського князя Войшелка. При цьому автор, здається, і не намагається приховати того, що він вдається до перебільшення, обставляючи ці фрагменти виразною казковою символікою: “Данило не спав тоді три дні і три ночі, так само і вої його”¹⁶; натомість

Войшелк “став... проливати крові много: убивав-бо він повсякдень по три [чоловіки], по чотири. А котрого дня, було, не вб’є кого — тоді сумував, а коли вб’є кого — тоді веселий був”¹⁷. Останнє ж похмуре повідомлення потрібне літописцеві ще й для контрасту, бо тут же читаємо: “Але потім увійшов страх Божий у серце його. Надумав він собі, що слід прийняти святе хрещення. І охрестився він тут, у Новгородку, і став жити у християнстві”¹⁸. Неважко відчитати тут вступ до одного з житійних канонів, коли найбільший грішник наvertsється до Бога і з часом стає великим праведником (у Галицько-Волинському літописі Войшелк згодом іде в монастир, а потім приймає мученицьку смерть — від руки князя Льва Даниловича).

Вдаючись до риторичних прийомів, які, на думку автора, можуть бути не цілком зрозумілими читачам, він поспішає мовби “перекласти” їх. Так, він тлумачить метонімію, коли боярин Судислав “багато майна давши... ото [утрам] у золото обернувся”, тобто — “багато золота давши”¹⁹. Цей момент, очевидно, належить до сфери авторського стилю; щось подібне відзначав і Д. Чижевський, пишучи, що “кохається автор у синонімах та незнаних словах та іноді змушений сам “перекладати” свої власні слова: “колымаги, рекше (= тобто) станы”, “риксь, рекомы король угорський”, “вся окресная веси, рекомая околная” тощо”²⁰.

Діалогічна будова літопису спонукає автора не раз вдаватися до риторичних звертань, вигуків і запитань. Розповідаючи про татарське нашествя, літописець раз у раз немовби перебиває сам себе скрушними сентенціями: “О нечестива облудо їх!”²¹; “О, лихіша лиха честь татарська”²²; “О, лиха ти, честь татарська”²³; урешті, розпачливо запитує: “Його ж (Данила. — Н. Ф.) отець був Цесарем у Руській землі, який покоровив Половецьку землю і воював проти інших усяких країв. [І коли] син того не дістав честі, то інший хто може дістати?”²⁴. Неабияку риторичну “виправу” демонструють услід за автором літопису і його герої-оратори. Той самий Данило, закликаючи своїх воїнів до бою, виявляє багатий арсенал не бойових, але риторичних прийомів: “Данило тоді, приїхавши, сказав їм: “Чого ви лякаєтесь? Хіба ви не знаєте, що війна без полеглих, мертвих не буває? Хіба ви не знаєте, що на мужів на ратних ви прийшли есте, а не на жінок? Якщо муж убитий є в бою, то яке [тут] диво є?

Інші ж і вдома умирають без слави, а сі зі славою померли! Укріпіте серця ваші і здійміть оружжя своє на ворогів!”²⁵.

Залюбки послуговується літописець і влучними порівняннями, які додають емоційного колориту зображуваному. Так, “беззаконний лихий [боярин] Семюлко [Чермний], подібний до лисиці рудизною”²⁶, а один мешканець Судомира, “не боярин, не знатного роду, а простий собі чоловік, не в збруї, а в одній накидці, із сулицею, захистившись одвагою, немов надійним щитом, учинив діло, пам’яті достойне”²⁷. Зворушливо звучать слова автора літопису про зустріч, яку влаштували Данилові галичани, “і пустилися вони [до нього], яко діти до отця, як ті бджоли до матки, як [олені], спрагли води, до джерела”²⁸.

Є і складніші риторичні та афористичні конструкції. Щодо боярина Жирослава, то, за словами літописця, “[лише] убожество здержувало злобу його, брехнею кормився язик його, а мудруванням перевертав він довіру на лжу, красувався брехнею він більше, ніж [інший] вінцем”²⁹. Описуючи приготування до бою русичів і ятвягів, Галицько-Волинський літопис показує різницю між двома військами однією фразою, вкладеною в уста пруссів, котрих покликали собі на допомогу ятвяги: “Хіба можете ви дерево піддержати сулицями і на осю рать одважитись?”³⁰.

І все-таки найкраще в Галицько-Волинському літописі “взаємні притягання та відштовхування”³¹ знаків художнього образу виявляють риторичні фігури антитези та паралелізму. Типовим прийомом галицького літописця є такий собі “риторичний монтаж”. Наприклад, у зв’язку з появою татарських військ “прибігло половців багато в Руську землю, і говорили вони руським князям: “Якщо ви не допоможете нам, [то] ми нині порубані були, а ви завтра порубані будете”³². Ця сама формула майже дослівно повторюється у промові оборонців міста Каліша до парламентарів польського князя Кондрата: “Якщо нас руси захоплять, то яку славу Кондрат здобуде?.. Нині ми брату своєму служим, а завтра твої будемо”³³. І в першому, й у другому випадку чітко простежується подвійна опозиція: “сьогодні – завтра”, “ми – ви” (у другому прикладі – “братові – твої”), вирішена засобом паралелізму. Крім того, у промові калішан є й антитеза, яка, втім, стосується вже не часу, як попередні опозиції, а людей: “руси – польський князь Кондрат”.

Така супровідна кореляція виникає ще раз у “дзеркальній” ситуації, коли боярин Володислав Кормильчич, обложивши з військом Перемишль, який належав князеві Святославу з Ігоревичів, промовляє до міщан: “Браття! Пощо ви вагаєтесь? Хіба не сі побили отців ваших і браття ваше?.. То чи за тих ви хочете душі свої положити?”³⁴. Тут крізь явну антитезу “ви — сі” проступає і прихований часовий паралелізм: “колись — тепер”, тільки не “змонтований”, як попередні, у вигляді “нині — завтра” (чи “вчора — нині”).

Певна кількість риторичних фігур у Галицько-Волинському літописі пов’язана з просторовими координатами, причому як конкретними (місто, ріка тощо), так і абстрактними (напр., своя та чужа земля, “тут” і “там”). Славнозвісна легенда про евшан-зілля на самому початку літопису промовляє вустами половецького отрока, котрий упізнав рідний запах: “Да лучче єсть на своїй землі кістьми лягти, аніж на чужій славному бути”³⁵. Попри просту антитезу, це твердження стає немовби епіграфом до всієї подальшої літописної розповіді.

Цікавий іронічний підтекст одного з риторичних місць твору, як і всі попередні, до речі, поданого через цитування. Коли небажаний для галицьких бояр князь Мстислав Ярославич Німий претендував на їхнє місто, боярин Ілля Щепанович, “вивівши його на Галичину могилу [і] усмінувшись, сказав йому: “Княже! Ти вже на Галичиній могилі посидів еси, отожд, і в Галичі ти княжив еси!”³⁶.

Також цікавим у застосуванні риторичних фігур галицьким літописцем є “обставлення” ними тих чи інших персонажів твору, причому знову ж таки не тільки з, так би мовити, знаком “плюс”, але і з “мінусом”. Простежується закономірність: вчинки того чи іншого князя, як правило, знаходять певну позитивну паралель: “І вони (берестяни. — *Н. Ф.*) з великою радістю зустріли його (малолітнього князя Василька Романовича. — *Н. Ф.*), немов великого Романа живого побачили”³⁷; “Ніякий же князь [руський] не входив був у землю Лядську так глибоко (як Данило Романович. — *Н. Ф.*), окрім Володимира Великого, що охрестив землю [Руську]”³⁸. Натомість бояри, свої та чужі, час від часу зазнають нищівної обструкції літописця, як у випадку з тим же одіозним Жирославом, якого прогнав князь Мстислав Удатний.

Так риторика в міру своїх можливостей і письменницької майстерності літописця впливає на образ історії Галицько-Волинського літопису.

¹ Общая риторика: Пер. с фр. / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. — М.: Прогресс, 1986. — С. 35.

² Сироїд Д. І. Життє Теодосія Печерського преподобного Нестора і жанрова традиція. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. — Львів, 2004. — С. 5.

³ Августин, Святий. Сповідь / Пер. з латини Ю. Мушака. — К.: Основи, 1996. — С. 227.

⁴ Літопис Руський / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. — К.: Дніпро, 1989. — С. 1.

⁵ Там само. — С. 61, 66.

⁶ Радзикевич В. Письменство // Історія української культури / За загал. ред. І. Крип'якевича. — К.: Либідь, 1994. — С. 231.

⁷ Сушицький Т. Західньо-руські літописи як пам'ятки літературні. — К.: З друкарні Всеукраїнської Академії Наук, 1929. — С. 382.

⁸ Там само. — С. 388.

⁹ Генсьорський А. Галицько-Волинський літопис (Лексичні, фразеологічні та стилістичні особливості). — К.: Вид-во АН УРСР, 1961. — С. 234.

¹⁰ Сушицький Т. Західньо-руські літописи як пам'ятки літературні. — К.: З друкарні Всеукраїнської Академії Наук, 1929. — С. 391.

¹¹ Там само. — С. 390.

¹² Там само. — С. 392.

¹³ Там само. — С. 396; Иконниковъ В. С. Опытъ русской истріографіи. — К., 1908. — Т. II. — кн. I. — С. 584.

¹⁴ Див. Федорак Н. Літопис і рух: поняття про темп розповіді // З його духа печаттю... Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка. — Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. — Т. 2. — С. 46-50.

¹⁵ Див. Довгалецький М. Сад поетичний. — К.: Мистецтво, 1973. — С. 321-335.

¹⁶ Галицько-Волинський літопис / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. — Львів: Червона калина, 1994. — С. 48.

¹⁷ Там само. — С. 111.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Там само. — С. 16.

²⁰ Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). — Тернопіль: Феміна, 1994. — С. 171.

²¹ Галицько-Волинський літопис / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. — Львів: Червона калина, 1994. — С. 74.

²² Там само. — С. 75.

²³ Там само.

²⁴ Там само.

²⁵ Там само. — С. 86.

²⁶ Там само. — С. 39.

²⁷ Там само. — С. 107.

²⁸ Там само. — С. 53.

²⁹ Там само. — С. 31.

³⁰ Там само. — С. 79.

³¹ Славинський Я. К теорії поетического языка // Структуралізм: “За” и “проти́в”. — М.: Прогресс, 1975. — С. 274.

³² Галицько-Волинський літопис / Пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. — Львів: Червона калина, 1994. — С. 26.

³³ Там само. — С. 37.

³⁴ Там само. — С. 13.

³⁵ Там само. — С. 7.

³⁶ Там само. — С. 11.

³⁷ Там само. — С. 10.

³⁸ Там само. — С. 38.

Надія ПІКУЛИК

САМБУТНІЙ ХРИСТІЯНСЬКИЙ ГУМАНІЗМ – ФУНДАМЕНТАЛЬНА ІДЕЯ ДАВНЬОУКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Звертаючись до безпосереднього розгляду антропологічної проблематики давньоукраїнської писемності, не можна не висловити передусім глибокого вдовolenня, що наукова, повчальна чи навчальна література богословського та духовного змісту стала, врешті, досяжною не лише для вузького кола фахівців, але й для широкого загалу. Адже ще нещодавно – якихось десяток років тому – це було подією небуденною! Згадаймо лише, як вітали вихід у світ “Догматичного богослів’я” у 1994 р.¹ А тепер зацікавлені мають можливість користати не лише з низки діаспорних видань², а й вітчизняних. Щодо розгляду зазначеної теми, то бажано одразу відзначити благодатні наслідки відкриття у нас Видавничого відділу “Свічадо” при монастирі Монахів Студитського Уставу, започаткування ним публікації серій “Джерела християнського Сходу”³, “Золотий вік патристики IV–V ст.” та “Середньовіччя VI–XIV ст.”. Небуденним за своїми наслідками є і налагодження видання серії “Духовна спадщина святих Отців” у видавництві Отців Василіан “Місіонер”⁴. Та почнімо розгляд з базових, фундаментальних історико-культурних явищ і подій.

Хрещення Давньої Русі-України було, безперечно, загальноцивілізаційною подією, значення якої неможливо переоцінити. П. Толочко дає їй таку характеристику: “Цим актом Русь наче остаточно визначала своє входження в загальноєвропейський історико-культурний ландшафт. Незмірно розширювалися її економічні та культурні зв’язки з багатьма європейськими країнами. На Русі одержали широке поширення писемність, література, мистецтво, архітектура. Вже за часів Володимира та Ярослава виникли школи... Нова релігія виконала ту роль, яка була непідсильною для старої. Вона, безперечно, здійснила сильну цементуючу дію на процес формування давньоукраїнської народності, сприяла державному єднанню всіх руських земель.

В галузі соціально-економічного розвитку давньої Русі християнська ідеологічна система виявилася явищем прогресивним у тій мірі, в якій був прогресивним на даному етапі феодальний спосіб виробництва. Саме він був першопричиною нових явищ у житті давньоукраїнського суспільства”⁵.

Тепер такі узагальнення видаються явно недостатніми, а одіозний штамп “давньоруський” викликає спротив. Якщо ж казати про вплив християнізації на інституціональні та неінституціональні форми здійснення соціальних зв’язків, то ніяк не можна недооцінювати впливу релігії на здійснення міжособових комунікацій. Хоча безсумнівним є вплив реальних суспільних відносин при формуванні відносин моральних, що й знаходить відображення в релігійній формі. При цьому слід пам’ятати, що “християнство було за своїм сенсом суто “педагогічним рухом”, певною морально-релігійною школою людства; його колись грандіозна соціальна утопія не зрозуміла без віри у необмежену здатність людей до “перевиховання”, в можливість радикально перетворити їх зсередини ... діячі раннього та середньовічного християнства були вихователями... великого розмаху”⁶.

При включенні України X ст. в ареал поширення здобутків середземноморської культурної спадщини, залученні її до східнохристиянської сфери впливів, духовна культура Київської Русі-України (а передусім її етична та моральна думка) зазнала потужного імпульсу до розвитку, подальший плін якого був дуже динамічним (його сповільнила, загальмувала лише ординська навала). При цьому слід з усією наполегливістю наголосити, що своєю здатністю до творчої рецепції та трансформування, вмінням трансплантувати на вітчизняний ґрунт кращі здобутки візантійської, довоколачорноморської та південнослов’янської культур Давня Україна переконливо засвідчила високий рівень, що його сягнула культура автохтонна.

Зрілість культури визначається не в останню чергу інтенсивністю та активністю контактів та взаємодії з культурами інших народів. Тому справедливими є слова засновника наукового компаративізму В. М. Жирмунського: “Жодна велика національна література не розвивалася поза живою і творчою взаємодією з літературами інших народів, і ті, хто гадає звеличити свою рідну літературу, стверджуючи, наче вона зросла виключно

на місцевому національному ґрунті, тим самим прирікає її навіть не на “бліскучу ізоляцію”, а на провінційну вузькість та “самообслуговування”⁷. Таким чином, будь-які “розважання” про начебто якесь “епігонство” вказують лише на неспроможність застосувати строго наукову методологію. Такими ж безплідними видаються і суперечки про варіанти наслідків прийняття християнства зі Сходу чи Заходу для розвитку української культури.

Не вдаватимемось у недоречні в науковому відношенні суперечки, звідкіля було б краще сприйняти віровчення, — з Риму чи з Константинополя. Варто наголосити на іншому. Саме Візантія стала спадкоємницею культури античного, еліністичного та ранньофеодального Середземномор’я і залишалася на той період (X ст.) країною передової культури, в якій перетиналися та сплавлювалися елементи європейські, орієнтальні, азійські. Можна навести такий промовистий приклад: у творі Кирила Турівського⁸ натрапляємо на сюжет про царя, візира та злидаря, що примандрував у давню українську писемність з візантійської, а до неї — з буддійського пласту (знайдемо його в “Океані сказань” Сомадєви⁹). Ось яким вибагливим сплавом було візантійське письменство. Ось які обшири світової культури були впроваджені в давньоукраїнську духовну культуру за її посередництвом.

Християнізація Давньої Русі-України за візантійською течією стала потужним імпульсом розвитку писемності. Зупинимось на деяких важливих моментах (не торкаючись у даному разі самого поцесу її становлення — зокрема мораво-паннонських та староболгарських впливів, що є темою окремих великих розвідок).

Так, Іван Франко зазначає: “Новіші студії над тою давньою літературою, а особливо над тою її частиною, що донедавна навіть не вважалася літературою, над апокрифами, неканонічними легендами, віршами і т. ін., кинули багато світла на сей факт (популярності — *Н. П.*), виказали ясно, що ті мними “недоїдки візантійські” були чимось далеко більшим і глибшим, були могутньою хвилею прогресу, що з різних боків набігали на нашу землю. В них доходили до нас зерна дуалістичних ересів, маніхейства і богомільства, з їх протестом проти клерикальної гордості і заскоружлості і против догматичної виключності візантійського православ’я”¹⁰.

Провадячи полеміку з М. Нікольським, який відносив усю писемність, що виходила за межі офіційних актів, до церковної, І. Франко цілком слушно й аргументовано доводив, що й та оригінальна та перекладна “церковна писемність того часу не була тим самим, чим є сучасна церковна писемність (взяти хоча б проповіді, густо пересипані анекдотами й повістями, чи полеміку українсько-руську)”¹¹. Якщо ж враховувати, що в староукраїнську писемність привносилися перекладні твори світського характеру (напр., “Повість про Акира Премудрого”) та витворювалися власні світські полотна (взяти хоча б “Слово про Ігорів похід”), то можна погодитися з такої підсумком: “В домонгольський період південно-руська писемність проявляє велику різноманітність змісту, яку ніяк не можна вмістити в термін церковщини; навпаки, виявлямо тут серйозні як на ті часи начала національної літератури, котра прагне відповідати всім насущним потребам державного життя”¹².

Вищенаведені міркування доповню й іншими, висловленими в різний час провідними вченими-медієвістами.

Свого часу С. Д. Сказкін стверджував: “Християнство, як і кожна релігія, містить у собі два елементи: етику та метафізику, тобто вчення про відношення людини до людини та вчення про відношення людини до світу. Реально в основу релігії покладено передусім етику ...”¹³. Частково погоджуючись з цим, можна наголосити, що вчений вказав лише на зовнішні прояви та оформлення феноменів релігії, тоді як релігійність – в сенсі здолання власної обмеженості й пов’язання з супранатуральним – є глибинною внутрішньою потребою “людини мислячої” як такої.

А ось з приводу проблеми так званої християнізації цікаво висловився М. І. Стеблін-Каменський: “Те, що приймається за християнське у “сагах про ісландців”, переважно “християнське” лише в тому сенсі, що воно існувало й після запровадження християнства. Водночас, коли вважають, що “саги про ісландців” повинні відображати християнський світогляд, то, мабуть, уявляють собі, може, й несвідомо, навернення в християнство так, як його уявляли собі християнські місіонери, тобто як автоматичне й миттєве перетворення в якісно нову людину з якісно відмінною свідомістю... Така віра в чудодійність навернення в нову релігію зрозуміла, звичайно, в місіонерів, але видається дивною в сучасних вчених ... в розумінні духовного

світу людини в цих вчених панує не історична, а конфесійна точка зору”¹⁴. До зауваження щодо метафізичної та ідеологічної домінанти християнства можна лише додати, що надто довго наука ставила за “пункт гонору” відмежовуватися від теологізованого світогляду, й наслідки цього, мабуть, позначатимуться ще надто тривалий час. Хоча, варто наголосити, що плюралізм є неодмінною передумовою нормального розвитку науки та наукових ідей.

З’явилася ціла низка публікацій, які пропонують новітні підходи до осягнення відображення явищ культури Давньої Русі-України¹⁵. Якщо ж торкатися власне антропологічної тематики, а вужче — педагогічного пафосу пам’яток давньоукраїнського письменства, покликання культивувати певну ідею блага, і того тлумачення антропологічної проблематики, на якому вони ґрунтувалися, то літературознавчі дослідження слід розширити працями, які виявляють філософеми давньоукраїнської літератури¹⁶.

Саме антропологічну тематику — власне відображення її в пам’ятках пізнішої доби — обрав за предмет своєї колективної праці гурт учених Інституту українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України у Львові¹⁷. А наукові пошуки їхніх колег-киян увінчалися працею “Київ в історії філософії України”¹⁸ та низкою інших.

Людська вдячність та наукова коректність вимагають наголосити, що навіть у часи ідеологічного пресингу радянщини з’являлися глибокі фундаментальні праці, в яких синхронно та діахронно розглядалися літературні процеси, становлення світоглядних імперативів та філософем епохи Середньовіччя¹⁹. І тоді вчені виборювали право безсторонньо висвітлювати ранньосередньовічний стиль мислення, філософські та моральні цінності, конструювання самого світогляду та філософських, зокрема етичних, ідей²⁰. Причому вчені намагалися якомога щільніше пов’язати ці проблеми з культурницькими потребами тієї доби, наголошуючи, що пам’ятки давньоукраїнської писемності не можуть обмежуватися класифікацією їх як “церковних”. Так, В. С. Горський писав: “Саме на обслуговування потреб та вимог, викликаних політичними завданнями феодального суспільства на Русі, і скеровує свої зусилля філософська думка. Залишаючись теїстичною за формою, вона навряд чи була

цілком теологічною. В ній не спостерігається однозначного зведення до християнської догматики. Філософська думка Київської Русі демонструє надзвичайну різноманітність підходів до вирішення тих чи інших проблем, що торкалися граничних засад буття. Вона розвивається не як монолог, що жорстко визначається рамками православної догми, а як поліфонія різних позицій, які відходять своїм корінням у різноманітні релігійно-міфологічні світогляди, що реально взаємодіють у системі культури. Характерно, що така поліфонія простежується не тільки в зіставленні різних пам'яток культури, але й в аналізі кожної з них зокрема²¹. Навіть та обставина, що Київська Русь-Україна прилучилася до східнохристиянського культурного ареалу після вселенських соборів, коли найгостріші суперечки довкола питань віровчення, були вже розв'язані, з'ясування догматичних питань не таким надто вже актуальним для неї. А отже надавала певну свободу в сфері духовної діяльності для інтелектуалів. Якщо ж розмірковувати над філософською та етичною домінантою в корпусі ідей пам'яток письменства тієї доби, то, мабуть, шукати її слід саме в їх антропологічній спрямованості, що можна розглядати і як фундамент цієї культури, і як її домінанту.

При цьому варто спершу зупинитися на специфіці формування корпусу перекладної літератури, суперечки про яку тривалий час не вщухали.

Сьогодні широкі наукові кола можуть вільно звертатися до інтелектуальних здобутків великих попередників. Передусім до праці М. Грушевського "Історія української літератури", яку недавно перевидано²². І в радянські часи дослідники тієї доби висловлювали слушні судження²³ про роль перекладної літератури для формування давньоукраїнської писемності. Та їх необхідно доповнити ще й певними тлумаченнями превалювання в літературі цієї доби творів східно-християнських, святоотецьких та коментарів до них.

А саме можна пов'язувати актуалізацію цих святоотецьких творів на давньоукраїнському ґрунті із значенням адаптованих християнством неоплатоністичних ідей, — зокрема і в антропологічній проблематиці, а, може, й передусім — для культури Давньої Русі-України. Адже для давньоукраїнської культурної ситуації були чужими релігійні суперечки довкола

іконошанування та іконоборства, які охоплювали духовний світ Візантії упродовж низки століть й навіть призводили до кровопролитних сутичок. Разом з тим, в акцептованому християнством неоплатонізмі давньоукраїнській культурі відповідало тлумачення і пафос саме антропологічної проблематики: конструктивний потенціал трактування проблем світу й місця людини в ньому. Свого часу неоплатонізм став філософським підсумком розвитку античної філософської думки. Хоча певним парадоксальним чином він був породженням духовної кризи своєї епохи. “В погляді, згідно з яким матерія — це зло і “прикрашений труп” і єдиним шляхом порятунку людей від цієї тьми є надлюдське, містичне зусилля, в такому погляді, — як пояснював цю світоглядну кризу Р. А. Тварадзе, — було мало втішного. Перед лицем абсолютно непізнаного “єдиного”, відчуженого “розуму”, “душі” й “ейдосів” особа втрачала під собою твердий ґрунт й нізвідки не чекала для себе порятунку й уповання. Ось чому, гадається, не зміг стати неоплатонізм тим ученням, на яке змогли б опертися творці культурних цінностей, котрі шукали реальної орієнтації”²⁴. У такій кризовій ситуації “особливо значущою могла стати система ідей, заснована на злитті античної класичної філософії, неоплатонізму й християнства, та яка могла б обґрунтувати християнство за допомогою античної філософії й неоплатонізму. Такою системою виявилось вчення Псевдо-Діонісія Ареопагіта”²⁵. (Сьогодні дослідники чи й просто читачі отримали можливість вільного доступу до творів цього унікального й досі загадкового мислителя та вчителя)²⁶.

Тому на питання, чому мислинники Давньої Русі-України зверталися переважно до патристичної спадщини, а не до сучасних їм чи більш хронологічно близьких творів, що функціонували в східно-християнському культурному ареалі — можна запропонувати й такий варіант відповіді.

Давньоукраїнські мислинники зверталися переважно до патристичної спадщини тому, що “знаття” античної класичної філософії, неоплатонізму й християнства за типом Ареопагітиків містило в собі життєстверджувальний, конструктивний імпульс; “будівничче” наповнення. Філософсько-теїстична система ареопагітичного зразка, що пододала свого часу кризову, мало не безвихідну ситуацію в духовному житті античного суспільства,

відповідала духові й темпам прискореного розвитку давньоукраїнської духовної культури, оскільки несла в собі потенціал активного ставлення до навколишнього світу передусім завдяки оптимістичному конструктивному вирішенню антропологічного питання. Ось саме й звідси гуманістичний пафос давньоукраїнського письменства, що ґрунтувався на ідеї поступального, позитивного *переображення* людини.

Утвердилася думка, що повний корпус творів Псевдо-Діонісія з'явився на Русі-Україні в XIV ст.²⁷. Коли ж саме почали вперше проникати ідеї Псевдо-Діонісія на ці терени достеменно не відомо. Але М. Д. Рогович переконливо показав, що з появою "Ізборника Святослава" 1073 р. філософська частина котрого починається з "визначення суцього", що належить Максиму Конфесору, послідовникові і популяризатором Псевдо-Діонісія Ареопагіта, в Україні поширюються ареопагітичні ідеї²⁸.

У чому ж полягало значення ідей Псевдо-Діонісія для витворення конструктивного антропологічного імпульсу в духовній культурі Давньої Русі-України, що їх засвідчили пам'ятки староукраїнського письменства?

Як стверджував Р. А. Тварадзе, поєднання неоплатонізму й християнства за типом Ареопагітик породило нову, конструктивну за своїм характером світоглядну систему. "Релігійно-філософська думка повернулася до строго моністичних засад, — пише вчений, — оскільки роз'єднаний та розщеплений упродовж віків світ постав знову як гармонійна єдність. І в ієрархічній споруді цього світу жодна істота, навіть найбільш незначна, яка стоїть на нижчому його щаблі, не втрачала перспективи прилучитися до добра, до світла, а таким чином до Бога, кожній істоті давалося вдосконалюватися в межах власного роду, здійснювати дарований їй ідеал повноти... У цьому осяяному світлом світі зникав протиприродний страх перед матеріальним та тілесним. Усвідомлене та інтерпретоване з такою глибочиною християнство звільняло людину від фарисейства і в кінцевому підсумкові еґоїстичного прагнення зректися світу й зненавидіти його... Світ, зображений у вигляді гармонійної єдності, був не страховинням, а рідною затишною гаванню, де злом, сновиддям, привидам іменувалося не існування, а незнання того, що божественне та земне цілком не роз'єднані зяючим проваллям"²⁹. Наявність цієї ясної, життєствердної та гуманістичної тенденції в давньоукраїнському письменстві ще

далеко не осмислена. Тимчасом саме такий оптимістичний неоплатонізм з його пафосом життєствердної ідеї блага та *оптимістичної антропології* (а звідси — її *гуманістичний* акцент) став згодом основою гуманізму Відродження.

Але поки що вказівка на наявність таких ідей ареопагітичного кшталту обмежувалася пам'ятками *перекладними*. А тепер щільніше підійдемо до ситуації в *оригінальному* письменстві у питомих давньоукраїнських пам'ятках.

Можна довести, що й для давньоукраїнських мисленників та книжників сам устрій ідей Псевдо-Діонісія не був ворожим, а відповідав їхньому життєсприйманню. Навіть більше, це явище проглядається не просто як тенденція, а й як традиція духовної культури домонгольської доби. Так, Теодосій Печерський послуговується тропами катафатично-апофатичного богослов'я, вживає категорію світла в дусі Ареопагітик, особливо визначає антропологію — “чин” людини — етично рівноцінним Всесвітові. Через сторіччя ця традиція проявилася у творах Кирила Турівського в етичному інтелектуалізмі: трактуванні природи й гідності людини в тлумаченні пізнання світу видимого не лише як пізнання самого божества, а й як морального повчання. Саме пізнання видимого світу спроможне привести нехристиянина до лона християнського віровчення, оскільки воно веде до моральної досконалості. “Киево-Печерський патерик” засвідчує, що й у XIII ст. функціонували ідеї християнізованого неоплатонізму (або ж християнського неоплатонізму, або ж неоплатонізованого християнства) за ареопагітичним зразком.

Ось як змальовувалася в ньому “педагогіка” тілесності. Сама психо-фізична практика аскези тлумачилася як гармонізування двоскладовості людини (затворництво, як жорстоке та жорстке обмеження тілесного, вважалось не загальнообов'язковим, а покликанням вузького кола обранців). А розуміння дару чуда? Воно постає як здобуття печерськими монахами, ченцями, “отцями” повноти людських можливостей та подолання обмеженості людських сил через приборкання, здолання “сум'яття довільного життя”. Реалізація ідеалу “істинного життя”, як впливає з сюжетів Патерика, постає як збереження “природного” життя і через зняття “марноти, “сум'яття” життя “довільного” здобуття повноти призначення і досконалості людини. У самому “Киево-Печерському патерику” відсутні риси похмурої

“ескапістської” містики. Та й первісна мета його написання полягала в утвердженні слави (саме земної слави – що лунає і в Кирила Турівського) давньоукраїнських “отців” не лише в очах співвітчизників, але й перед усім культурним світом.

Такий просвітлений, оптимістичний пафос у давньоукраїнському письменстві був породжений саме життєствердним струменем самої староукраїнської духовної культури, тим, що відбувалася інтерференція “зовнішньої” тенденції ареопагітичного кшталту з рисами “автохтонного” світосприйняття. Стисло сенс цього явища можна викласти так.

“Автохтонна” давньоукраїнська традиція зображала ситуацію людини в світі як природну ланку в доквіллі з виразною тенденцією до панпсихізму в тлумаченні природного світу. І саме з цією тенденцією взаємодіяла течія християнського неоплатонізму ареопагітичного типу, незважаючи на те, що самому християнству, як монотеїстичній релігійності з уявленням про особового бога, властиве прагнення до “денатуралізації” людини. Подолання такої внутрішньої суперечності та створення гармонійної картини світу й людини в ньому – *оптимістичної антропології* – відбувалося в давньоукраїнській духовній (передусім, звичайно, елітарній культурі) домонгольського періоду шляхом піднесення – натуралістичної пантеїзації – природного світу. Це й засвідчили пам’ятки староукраїнського письменства. Видається очевидним, що в період не просто *висхідного*, а *прискороного* історичного, соціального й культурного розвитку теїстична за своїм наповненням духовність домонгольської Руси-України прагнула зобразити загальну картину світу монотеїстичною, гармонійною та життєствердною – передусім у розв’язанні питань антропології та прикладного застосування її. Причому культура Руси-України – філософська, історіософська, етична, педагогічна – тяжіла до витворення моністичної картини світу саме на основі ареопагітичного способу філософування. У подальшому він був покладеним в основу і при витворенні філософом гуманістичного характеру, що ними рясніє давня українська література.

Нагадаймо ще раз, що в даному фрагменті йдеться про пафос ідеї блага в давньоукраїнському письменстві й передусім про світоглядну аргументацію її, себто про тлумачення антропологічної проблематики як власне основи цього пафосу. І тут

необхідно знову впритул звернутися до етичної думки, якою вона засвідчена в пам'ятках староукраїнського письменства. А оскільки етична думка Давньої Русі-України розвивалася в теологізованій формі, то й при дослідженні її важливо врахувати, що "християнська теологія становила собою нерозчленований синкретизм онтологічної, гносеологічної та ціннісної (морально-етичної, частково також естетичної) проблематики"³⁰.

Слід також пам'ятати, що ментальності Середньовіччя цілковито чуже різке розмежування чи протиставлення понять "світський" та "релігійний". Вони поєднувалися і взаємодіяли — "дифузійнували", якщо можна так висловитися. Навіть за церковними полеміками, за конфесійними питаннями крилися практичні, політичні мотиви, міркування, спонуки. Тому при визначенні і вживанні терміну "світський", коли йдеться про "світську" культуру чи "світські" форми життя, необхідно мати на увазі певний рівень секуляризованості даних явищ. Якщо ж казати про генезис та історичний розвиток теїстичних ідей, самої "ідеї Бога", то тема ця воістину невичерпна як для світоглядних комплексів, емоційних переживань, естетичного втілення, зокрема, в письменстві та науковому пошуку. Можна навести таку промовисту цитату: "В сутності людина слабка, і все-таки вона створила собі образ всемогутньої істоти. І, навіть втрачаючи віру в цей створений нею образ, вона часом схиляє перед ним коліна. Таким є релігійний атеїзм, який, звертаючись до бога, прагне витворити його образ у людській подобі"³¹.

Тривалий час на перешкоді синхронному та діахронному сприйняттю нашого середньовіччя, його антропологічних та етичних пошуків взагалі стояло невідповідне трактування тієї теологічної форми, в якій вони знаходили своє втілення. А поза тим "виникнення сучасних світових релігій відобразило той етап розвитку людської цивілізації, коли на основі суспільної практики людина підвелася до розуміння відмінності між собою і природою, коли почало формуватися усвідомлення родової єдності, рівності, спільноти всіх людей, але це усвідомлення трансформувалося релігією у відчужену форму (єдність "в богах"). У релігійному уявленні про бога-творця, упорядника світу була осягнена творча сутність людини, але осягнена фантастично..."³². Так само слід трактувати й інші наріжні світоглядні й етичні конструкції, а також антропологічні уявлення киеворуських мисленників.

Спробуємо в подальшому дещо “перевербалізувати” пам’ятки староукраїнського письменства, виходячи з потреб даного дослідження і обравши за стрижень звертання до фундаментальних етичних та антропологічних проблем.

Сама доктрина креаціонізму передбачала добро і благодать людської природи. Та реальне соціальне життя вступало у суперечність з філософськими спекуляціями. Давньоукраїнська етична думка прагнула розв’язати ці суперечності, надбудовуючи над християнським віровченням теоретичні конструкції, котрі передбачали в собі теодіцею, пояснювали, тлумачили існування зла. Так, вчення про первісну благодать природи й гідності людини було покликане підтримувати в етичному плані креаційну ідею, вчення про гріхопадіння – знівечення, зіпсуття цієї первісної природи – виправдати існування соціального зла провиною самої людини; з догмату олюднення, боговтілення, спокутування намагалися вивести оптимістичний погляд на майбутнє. На трактування догматів порядку та відплати було покладено завдання переконати людину в існуванні вищої справедливості й компенсувати реальну соціальну невлаштованість обіцянкою віддяки в житті не минутому, а вічному. Саме догмат відплати церква як інститут з могутнім виховним, педагогічним потенціалом використовувала для певних соціальних потреб, а в етичних ідеях книжників Давньої України він набув великого гуманістичного звучання (особливо яскраво це проявилось в трактуванні “страху Божого” та сотеріологічної проблематики).

Уявлення про первісне етичне забарвлення людської природи формувалося на основі своєрідного трактування книжниками догмату творіння, а саме: погляду на людину як на перехрестя двох сфер – матеріальної та ідеальної, праха й душі, земного й трансцендентального. “Ібо, егда създан бысть, не имѣ порока на собі, яко божие създание есть: Господь бо наш, персть въспрім от земли руками пречистима, непорочныма създав человека блага и удобрена”³³, – стверджується в “Киево-Печерському патерику” споконвічну етичну досконалість людини, як результату креаційного акту.

Але твердження про первісну досконалість людської природи не задовольняло потреб пошуків етичною думкою (і загалом світоглядних) пояснень, що долали б видиму відчутну

скінченність людського існування. Звідси й впливає вчення про двоскладовість людини з тілесного й того, що цій скінченості не підлягає. Стверджується вже на етапі творіння: “Прежде бог созда тѣло Адамле безъдушно, потом же душно. По создании бо тѣла, глаголет писание: И дуну на лице его дух животен. Тѣм же тѣло без души хромо есть и не наречеться человек, но труп”³⁴. Це “дуновение животворного духа” — душа людини — була дана їй при творінні як “несвершен дар священія” і як запорука виняткового становища людини в світі — “почтенья” людини Богом. Винятковість становища людини оформлялася і в твердження про антропоцентричність видимого світу: “И покори Бог Адаму звѣри и скоты, и обладаше всѣми. И послушаху его. Видѣв же дьявол, яко почти Бог человекa, възавидѣв его”³⁵.

Положення про принципову й невід’ємну виключність природи й гідності людини настирливо і вперто варіюється у наших книжників. Так, воно втілюється у тлумачення про стосунки людини зі світом: “Григорий рече: От колких частей сотворен бысть Адам? Василий рече: От осмии частей: 1, от земле тѣло; 2, от камня кости; 3, от Чермнаго моря кровь; 4, от солнца очи; 5, от облак мысль; 6, от востока дыхание власы; 7, от свѣта дух; 8, сам господь вдохнул ему душу и покори ему всяческая видима и невидима в водах и в горах, на земле и по воздуху”³⁶.

Таке вчення про співвідношення людини зі світом як поміж мікросомом та макросомом підкреслювало не лише певну уяву про єдність та взаємозалежність явищ і процесів у моністичній та гармонійній картині світу, але передусім — значущість людини й життя її у всесвіті. З великою етичною наповненістю пролунало зіставлення мікросому (людини) й макросому (світу) в повчанні Теодосія Печерського: “Откроем съгрѣшѣныа наше сдѣ прѣд худым человеком, да тамо не обличена будутъ прѣдо вселенною”³⁷, — і тим самим “худой человек” визнається “рівночасним” всесвіту.

Формування уявлень про людину як про істоту межову, на перетині й зламі різних світів — ідеального та матеріального, горнього та земного, логічно доповнювалося ученням про гріхопадіння. Саме воно повинно було блокувати соціальну невдоволеність індивіда в світі класових антагонізмів тезою про

справедливість важкої долі людини, котра за власною волею знівечила даровану їй благість та спотворила первісну досконалість.

Оскільки киеворуській філософській культурі притаманна принципова акцептація тілесного в людині, потреб фізіологічних, в тім числі й сексуальних (“Поучение Моисѣя о безвременнонѣм пиянствѣ”), ідея милування фізичною унікальністю (“Поучення” Володимира Мономаха) та захоплення фізичною красою і силою (епітафії та похвальні слова), то можна сказати, що сам фізичний, феноменальний бік людської природи – плоть – сприймався етично нейтрально. Негативно сприймався надмір плотського. Тому засобом збереження етично позитивного в двоскладовій людській природі, засобом гармонізації їх стає дотримання принципу поміркованості, доречності: “Всему есть похотѣнию время и мѣра, живущему в вѣрѣ честиѣй, в крестьянствѣ. Да еще вся та похотѣния дѣяти будеть без времени и без мѣры, то грех будеть в души, а недуг в телеси”³⁸. Гріхопадіння трактується не як наслідок порочності плоті, а як наслідок моральної, духовної вади першолюдини, яка проявилася в непоміркованості, гордошах: “Се надмение Адамова высокомыслия, яко всѣми обладая земными, животными, морем же и в немь сущею тварью, в едемь благих насыщаяся, прежде освящения на святая дерзнув”³⁹. Тому звинувачення тіла, плоті в гріховності Кирило Турівський називав “ложное нынѣ спирание души перед богом и клеветанье на тѣло”⁴⁰. У самій плоті – не гріховність, а “немічність”: гріховність – це ушкодження гармонії поміж двома складовими людської природи, наслідок порушення принципу поміркованості. Причому це могло знаходити прояв не лише в потуранні тілесному, а й навпаки – в надмірному нехтуванні ним, порушенні його прав. На такі мотиви ми (що дійсно гідне подиву й ще раз підкреслює унікальність киеворуської культурної атмосфери) натрапляємо в оригінальному вітчизняному синаксарі – “Киево-Печерському патерику”. Саме в уявленнях про психо-фізичну практику аскези ще раз знайшла втілення життєстверджувальність ментальності киеворуської епохи, оптимістичне трактування антропологічної проблематики. Окрім того, слід підкреслити, що вже за самим ідеологічним оформленням свого генезису давньоруське чернецтво типологічно кардинально відрізняються від візантійського чи західного, оскільки воно не було породженням кризової

епохи. Тому своєрідність його ідеологічного оформлення була наслідком того, що уявлення про ідеал аскетичного життя не виникли на ґрунті культурного та історичного занепаду. У плані індивідуального буття воно поставало не як зневаження земного тілесного начала людини, а як наслідування вищих моральних зразків та уподібнення Ісусові. Самі вмотивування засад індивідуальної психо-фізичної практики аскези позбавлені світоненависництва: вони обґрунтовувалися “гігієнічними” засадами (“очищення душі й розуму”) та біблійною прообразністю. Оскільки падіння людини – не в пристрастях, а в надмірностях піддання їм (“поработился человек” ... “и обладан бысть оттоль род человек страстью, и въ ины сласти уклонися, и боримы есмы всегда”⁴¹), то чернецтво зображалося як найпряміший та найлегший шлях подолання пристрастей та “мисленних звірів”. Це – не огульне заперечення світу, а уникнення його антагонізмів та марноти. Рядовим інокам були рекомендовані стриманість, постування, покірливість, смиренність тощо – обмеження не болісні. Крайня ригористична форма чернецтва – затворництво – дозволялася й допускалася лише для тих небагатих, хто був до неї покликаний, або ж через брак сили не міг “потрудитися братії”: “Не попускаеть бо Бог чрес силу навести человека, егда како изнеможет, но яко господин, рабы крепким и могущим тяжка и велика дѣла вручаеть, немощным же и слабым худа и легка дѣла замышляеть”⁴². Затворництво, таким чином, не пропонувалося як загальнообов’язкова чи навіть загальнодоступна форма аскези.

Теорія психо-фізичної практики в досягненні релігійно-аскетичного ідеалу в “Кієво-Печерському патерику” доповнювала тезу: “Дондеже бо человек не останется телесные похоти и житейске печали, душа его с богом не смирится; не может бо богу работати и мамоне”⁴³. І знову ж таки, не заперечуючи тілесний бік людського. Якщо ж не досягалась психо-соматична гармонія, даремними були всі обмежування матеріального в людині: “Аще и постник еси или трезвитель о всем, и нищъ, и без сна пребываа, а досаженіа не терпя, не узриши спасеніа”⁴⁴.

Тлумачення в давньоукраїнських пам’ятках етичної надбудови над догматом спокутування й означало, власне, пошуки вторинної гармонізації психо-соматичного поєднання, душевно-тілесної природи людини. Саме уявлення про олюднення божества,

акцентування на людських, “плотських” сторонах боголюдини, наголошування на добровільності й невимушеності акту боговтілення повинні були утверджувати реабілітацію людської природи після втрати нею етичної та фізичної досконалості після гріхопадіння. Після втілення трансцендентного плоть людини одержала нову освяту: “Вездѣ сы домы божиа, не токмо в твари, но и в чловѣцѣх. Вселю бо ся, рече, в ня. Jako же и быст: сниде бо и вселися в плоть чловѣчю и внесе ю от земля на небеса, — да престол есть божий чловѣча плоть; на вышнемъ же небеси престол его стоить”⁴⁵. Причому всіляко підкреслювався “антропологічний” аспект христологічної проблематики: “Приими рабий зрак истиною, а не мечтаньемъ, всячьски, развѣ грѣха, нам подобнее быв... Волею бо родися, волею взалка, волею вжада, волею трудися, волею устрасися, волею умре, истиною, а не мечтаньемъ: вся ещественаа, неоклеветаны страсти чловѣчства”⁴⁶. Життєвий шлях Ісуса — людини, наставника моральності — поставав у якості найвищого тропологічного зразка. Схожа “антропологізація” христології, але доведена по послідовній завершеності, згодом стала ознакою “північного” Відродження.

Боговтілення, олюднення абсолюту як таїна божого людинолюбства (“чловѣколюбия”) розглядалося як кульмінаційний момент історії людства. На величезну етичну значущість цього догмату вказував В. В. Соколов: “Евангельський міф про Христа як боголюдину став центральним міфом християнства. Максимальне наближення бога до людини, до її найпотаємніших сподівань і надій, що здійснювалося цим міфом, відповідало посиленню морального змісту в монотеїстичній релігійності”⁴⁷. (Такі висловлювання, для теперішньої літератури дещо, може, “закамуфльовані” за риторикою, глибоко справедливі за змістом: вони виявляють наукову й громадську відвагу тих чесних вчених, що працювали за умов советського режиму. Зрештою, прихильники міфологічної школи релігієзнавства успішно працюють і дотепер). Самовіддача Сина Божого на муки потрактована в давньоукраїнських пастиках як основа порятунку світу, поворотний пункт руху історії, запорука повернення людини до Бога, відновлення її гідності перед Абсолютом. Кирило Турівський пояснював: “Вам хоццю тайны повѣдати божиа чловѣколюбия, яже за Адама в тлю падша пострада: того бо ради с небес ... вѣплтився бысть чловѣк, да истлѣвшаго обновить и на небеса

възведеть ...”⁴⁸. Оновлення й піднесення людини виступає тут як депотенціація первісно – при креаційному акті – закладеної в людині гідності володаря творіння (“владушим тварью, сирѣчь о владыци, ему же въсхотѣ предати землю и всяко дыхания поработити; не ангелы бо покори вселенную и прокая”⁴⁹), причому це оновлення розуміється як збагачення, підведення на вищий щабель.

Депотенціацію, утвердження людської гідності киеворуські мислителі інтерпретували як ідею “*обоження*” людини, реалізацію її сакрального призначення. Відбувається вона через сходження божественного: “Он (Адам, першолюдина – Н. П.) прослушав свѣта вражия въсхотѣ бытии бог, и проклят бысть, же послушав отца, бог сы (Логос – Н. П.) бысть человек, да змия погубить и человека обожить”⁵⁰.

Але знаменно, що перспектива *деїфікації* людини зображалася не як результат відмови від світу та людяності, від тлінного й минушого, а як результат жертвовності та самозабуття задля людини. Співвідношення головного етичного принципу – людинолюбства – з абсолютом, розуміння цього абсолюту – Бога – в категоріях любові до людини (“человекколюбець”) є ще одним підтвердженням того, що зрозуміла у своїй *синкретиці* духовна культура Київської Русі-України розвивалася за *ареопагітичним* типом. Важливою тут є також *пауліністська* традиція (“гімн любові” апостола Павла). Любов до людини виступала силою, що долала “хібне” й підводила до “істинного”, пов’язувала земне з небесним, марне з нетлінним, минуше з вічним поєднання людини з абсолютом. Це також посилювалося твердженням про можливість деїфікації людини (а в тлумаченні есхатологічного завершення історії як “обоження” людини проявився історичний оптимізм епохи) лише шляхом активного людинолюбства.

Варто наголосити, що розгляд питання ціннісного уявлення про співвідношення життя активного, діяльного та життя споглядального також є одним з наріжних каменів для характеристики доординської доби. Якщо поставити питання принципово: чи було притаманним киеворуській добі уявлення про життя споглядальне як про ідеал “істинного” людського життя – то вже самі інтелектуальні пошуки при спробі відповісти на нього “вимагають” облишити “биті шляхи” наукових стереотипів.

Для “світських” давньоукраїнських пам’яток характерне звеличання діяльного життя як “істинно” гідного людини. Найяскравіше можна проілюструвати це на прикладі “Повчання” Володимира Мономаха. Головний пафос його – в оспівуванні багатогранності, усвідомлення повноти людського існування як сповнення, реалізацію дарованих людині інтелектуальних та фізичних потенцій. В особі Мономаха навдивовиж гармонійно поєднуються риси представника “варварських” часів, чесноти християнина, риси господарника та книжника. Гімном утвердження людяності звучить попри всі прийняті етикетні літературні форми вислову Мономахівське: “... а хвалю Бога і прославляю милість його, що мене грішного і недостойного... не лїнивим мене створив був, (а) на всякі діла людські здатного”⁵¹. Так само можна стверджувати, що й ідеологія чернецтва, сформульована Теодосієм Печерським, передбачала під служінням іноків саме духовно-діяльне подвижництво: “Рати бо належаци и трубѣ воиньстѣй трубящи, никто не может спати, и войну Христову льпо ли есть лѣнитися, – да егда они за тшую славу и изгыбающую не помнят ни жены ни дѣтей ни имѣнія – да что же мню имѣніе, еже есть хуже всего, – но и главы своей ни вѣ что же помнят, да бы им непосрамленно быти. Нам же не тако”⁵². Нагадаємо й про жорсткий статут, запроваджений Феодосієм, котрий зобов’язував виконувати різну господарську та інтелектуальну роботу. Так само слід уважно поставитися до розгляду вітчизняного синаксара – “Києво-Печерського патерика”.

З особливою увагою треба розглядати такі окреслення “Патерика” як “богонабдїме иночеське житїе”, “богоносні святї отці”, “богоподібні іноки”. Виникає питання: чи існувала в духовному житті домонгольського періоду Русі-України містична течія чи, може, упорядники “Патерика” користувалися занесеними з Візантії традиційними тропами? Іншими словами: чи існувало в давньоукраїнській культурі самобутнє вітчизнянє (бо ж не можна відкидати “зовнішні” зразки) уявлення про ідеал споглядального життя, що приводило до містичного злиття з божеством? Відповіді на ці питання можна знайти в оповіді, як патерика, де йдеться про ситуації та заслуги, за якими надавалися окреслення “богоносності”.

Звичайно, твердження про “іночеський чин” як обране “стадо Христове” було виправданням інституційного оформлення ідеалу

чернецтва. Але ланкою, що пов'язувала іноків з Богом, було "життя по Христу" – дотримання морального взірця та життєвої філософії засновника християнства Ісуса (знову ж таки на-полеглива дидактика). Та право на "богоносність" здобували печерські ченці, згідно з "Патериком", передусім "трусами". Так, Олімпій Іконописець "Христу богу уподобився" внаслідок своєї скромності, поміркованості, працелобства, безкорисливості, відданості покликанню до художницького ремесла. В оповіді "Про Спиридона Просфорника та Олімпія Іконописця" знайшла втілення загалом притаманна "Патерику" жадоба здійснення чуда як подолання обмеженості людських можливостей. Адже описані в ньому чудеса – це, насамперед, зцілення людей від тяжких недуг, обдарування їх здоров'ям та життєвими силами, віддалення неминучості смерті, продовження "мирського" діяльного існування. Прагнення творити саме такі чудеса сприймається деколи як основна спонука до прийняття і аскетичних подвигів ("Про Микиту Затворника, що став згодом єпископом у Новгороді"). Причому, для іноків далеко не байдужою була й земна слава. Незважаючи на проповідь зречення влади й почестей ("вся слава земна ніщо перед Господом"), киево-печерські ченці все ж прагнули, щоб, почувши про їх подвиги, "вельможі світу сього схиляли перед ними чола". Тут натрапляємо на вельми промовистий зразок витворення киеворуських культурних цінностей: в той час, як в ідеології середньовічного чернецтва інтенсивно прокламувалося само-зречення, притаманний "варварській" давньоруській традиції культ слави відігравав неабияку роль у системі іночеських вартостей, утверджуючи цінність земного буття. Та й саме прославлення монастиря як морально-політичного авторитету, чому присвятив ряд проповідей Теодосій Печерський пов'язане з ідеєю, що киево-печерські отці не поступаються досконалістю чужоземним. Слід наголосити, що культ "національних" руських святих за своїм генезисом і в процесі становлення був підпорядкованим слугуванню політичним, суто "світським" інтересам давньоукраїнської спільноти.

Ідеал "істинного", гідного людини життя, що склався в киеворуську добу, набував свого втілення в ідеалах світськості та святості. Між цими ідеалами відбувалася не боротьба в сенсі взаємопоборювання, взаємовиключення, а певна взаємодоповнюваність, оскільки відчужена від світу споглядальність

була однаково невластива їм. А спільним для обидвох цих розумінь було уявлення про гідне людини “істинне” життя як життя діяльне, лише з різним тлумаченням активності. В узагальненому вигляді це — ідеал досягнення людиною повноти її життєвого призначення, що було як потребою, так і відображенням самого характеру епохи — епохи висхідного соціального, політичного та культурного розвитку. Чи не найяскравіше відображення знайшла самотність тієї доби в трактуванні сотеріологічної проблематики.

Слід наголосити, що саме в сотеріології здобував розв’язання драматизм індивідуального людського існування. Найтіснішим чином це пов’язане з теодіцеєю, утвердженням ідей про свободу морального вибору та відповідальність.

Як було зазначено дещо раніше, обмеження конфесійною проблематикою було чужим самій культурі та письменству Київської Русі-України (спроби “оцерковлювання” людини не мали успіху й були здійснені значно пізніше). Загальна гетерогенна соціальна та культурна, віросповідна ситуація яскраво позначилися на ідейних, зокрема етичних, шуканнях. Сама конфесійна приналежність не трактувалася як виправдання людини (хоча була вона, безсумнівно, засобом соціалізації): стосовно індивідуального спасіння порятунок ділами превалював над порятунком вірою. Навіть більше, здійснення таїнства надання сану (посвячення) не означало беззаперечного володіння благодаттю, наближення до блага. Прилучення до духу було можливим лише за умов правильного життя, активного доброчинства: “Благым дѣлом не суцим в нас, ни покаянню о грѣсѣх, в коем ли сану будем, далече бога есмы”⁵³, — любов до Бога здійснюється лише в благих ділах, саме в них втілюється й ними апробується істинність віри (“Любы Божиа не в словѣсах съврѣшается, но в дѣлѣх дѣтельных”).

Разючої виразності гуманістичного звучання набула ідея порятунку не вірою, чеснотами, а активним людинолюбством, доброчинністю у трактуванні сотеріологічної проблематики як учення про кінцеву мету індивідуального та колективного існування. Зокрема в “Слові ... про віру християнську та латинську” Теодосій Печерський повчає: “Ты же, чадо, таких дѣяний блюдися, ни присвоися к ним, нѣ бѣгай от них, яко же можеши, и свою вѣру едину непрѣстанно хвали, подвизайся

в ней добрыми дѣлы; милостынею же милуй не токмо своя вѣры, нѣ и чюжея; аще ли видиши нага, ли голодна, ли зимою, бѣдою одѣржима, аще ти будеть ли жидовин, ли сорочинин, ли болгарин, ли еретик, ли латинин, ли от поганых, — всякого помилуй и от бѣды избави, яко же можеши, и мзды от Бога непогресиши. Бог бо и сам нынѣ набдить поганьи, яко же и крестьяныя; поганым же и иновѣрным в семь вѣцѣ попеченье от Бога, в будущемъ же чюжи будуть добрыя дѣтели”⁵⁴. Як бачимо, хоч Теодосій не проповідує релігійну толерантність (“повчання було написано після “великого розколу” та ще й за умов, коли в Києві стояли польські військові контингенти, що збільшувало небезпеку “латинських” впливів), але в ньому звучить усвідомлення не лише метаспільноти — християн, а й мегаспільноти — людства. Чинячи сваволу, поляки створювали конфронтацію поміж собою та місцевим населенням, але Теодосій не побоюється закликати до милосердя, якого гідна кожна людина. Він стверджує, що порятунку, вічного життя, безсмертя заслуговують не просто добродішні, а саме добродішні людинолюби, незалежно від конфесійної належності. Отже, такий “стовп” києворуського християнства, як Теодосій Печерський, вважав (і закликав), що християнський філантропізм повинен виходити поза рамки абстрактного теоретизування у сферу активного ставлення до оточення, людини до людини — *діяльного співпереживання*. Але — на основі чого могло здійснюватися таке активне утвердження людини в світі?

Варто зазначити, що сама динаміка історичного, соціального розвитку києворуської доби призводила до стрімкого зростання інтровертних спонук людської діяльності, індивідуальної самосвідомості. Це підсилювала християнська течія. Адже саме християнство як етична система висловило динамічне уявлення про людську особу, саме йому властиві були ретроспекція, інтроспекція, концепція “внутрішньої людини”, а головне — воно з гострим драматизмом поставило питання про свободу волі.

Необхідно наголосити, що проблему свободи волі людини києворуські мислителі розв’язували позитивно. Так, у Теодосія Печерського вона оформилась у “самовольне” вчення. Таке трактування свободи волі відбувалося на ґрунті “етичного інтелектуалізму”, що був знаменним для києворуської культури:

звеличувалася не вбогість та “смирненість” розуму, а його всеосяжність. Поряд з визнанням високого статусу суб’єкта пізнання ми знаходимо розуміння високого статусу пізнаючого розуму (гексамерони, Кирило Турівський, Володимир Мономах). Оскільки це — терен вирішення питань співвідношення мудрості трансцендентної та людського розуму, то йому, неминуче, притаманна антиномічність.

Характерно, що навіть біблійний ревеляціонізм киеворуські мисленники утверджували екзегетичним методом і саме як необхідність прояву активності людського розуму (Климентій Смолятич), не відкидаючи й мудрість творинь “зовнішніх”. Таким самим способом поєднувалася проблематика софійності світу й моралі: “Никого же бо Христос к покаянию нужею влечет, но вещми разум дает, да от тѣх познавшим его, и в небесное вводит царство”⁵⁵. Прагматичний розум утверджується і в такій пам’ятці, як “Повість про Акіра Премудрого”. Отже, киеворуській культурі найвищою мірою властивий пієтет перед людським розумом, думкою, пафос “книжного шанування” та етичний інтелектуалізм. Притаманною була їй і висока самосвідомість, що проявилася в духовному творенні. Іван Франко відзначав: “Принайменше мав він (народ — *Н. П.*) уже в XII ст. Літописну літературу, яку сміло можна покласти поруч із подібними творами Льва Диякона, Сакса Граматика і Фруасара; мав також двірську поезію, яка із-за несприятливих умов пізніших часів дійшла до нас тільки в уривках; мав визначних релігійних бесідників і моралістів, і доволі багату розповідну літературу, яка, щоправда, була надбанням наскрізь запозиченим, однак мала ту цінну прикмету, що в часі, коли ще не була написана Дантова праця “*De vulgari eloquentia*”, вона була складена мовою наскрізь зрозумілою також і для простого українського люду”⁵⁶.

Можна було б торкнутися ще великого кола інших проблем. Але й з виправданого дійти висновку, що поява гуманістичних елементів у духовній культурі Київської Русі-України була викликана й знаходила свій розвиток у своєрідності перебігу як базисних процесів, так і феноменів духовного творення. Укладаючись у чітку традицію вітчизняного раннього Середньовіччя, ідеї ранньохристиянського гуманізму знайшли своє продовження і в гуманізмі Відродження в Україні. Саме на їх ґрунті розвинули-ся уявлення про титанізм людини, гармонію

її з оточенням, культ інтелекту, слова й пам'яті, громадянства, патріотизму – ідеал повноти діяльного творчого життя.

¹ Догматичне богослов'я Католицької Церкви. – Докладний виклад і роздуми. – Львів: Львівська духовна семінарія Святого Духа, 1994.

² Згадаю лише: Ортинський Іван, СДБ. Хрищення, хрест та харизма України. – Рим–Мюнхен–Фрайбург: Вид-во ОО. Селезіян, 1988.

³ Ниський Григорій. Життя Мойсея. – Львів, 2001; Києво-Печерський патерик. – Львів: Свічадо, 2001.

⁴ Св. Антоній Великий (251 – 356. – Львів, 1997; Святий Єфрем Сирійський. – Львів, 2001; Святий Макарій Великий та Евгарій Понтійський. – Львів, 2002. Важливою літературною подією став вихід “Великого Канону Андрія Критського”. – Львів, 2000.

⁵ Толочко П.П. Древняя Русь: Очерки социально-политической истории. – К., 1987. – С. 74 – 75.

⁶ Аверинцев С.С. Средневековье // Идеи эстетического воспитания. – М., 1973. – Т. 1. – С. 233 – 234.

⁷ Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Избранные труды. Восток и Запад. – Ленинград, 1979. – С. 71.

⁸ Повесть Кирила многогршного мниха к Василию игумену Печерському о бълоризцѣ челоуѣцѣ и о мнишьствѣ.

⁹ Сомадева. Незвичайні пригоди царевича Нараваханадатги. – К., 1984.

¹⁰ Іван Франко. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 349. Необхідно також наголосити на існуванні й інших впливів. Зокрема, як вказував Ів. Франко: “До многих не розгаданих іще проблем староруської літератури належать численні переклади з латинської мови, які почасти (прим., твори папи Григорія Двоєслова) сягають іще паннонсько-моравської доби, але в значній часті доконувалися вже в старій домонгольській Русі ... факт, що у нас у домонгольську добу перекладено дещо з латинської мови, значить, що і в духовнім огляді стара Русь супроти Заходу не була таким замкненим Китаєм, як се декому подобається говорити, сей факт не підлягає тепер ніякому сумніву”. – Там само. – Т. 35. – С. 262.

¹¹ Там само. – С. 414-415.

¹² Там само. – С. 415.

¹³ Сказкин С. Д. Из истории социально-политической и духовной жизни Западной Европы в средние века. – М., 1981. – С. 99.

¹⁴ Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы. – М., 1984. – С. 93-94.

¹⁵ Попович Мирослав. Нарис історії культури України. 2-е видання, виправлене. – К.: Артк, 2001; Яковенко Наталя. Нарис історії

середньовічної та ранньомодерної України. Видання друге, перероблене та розширене. — К.: Критика, 2005.

¹⁶ Див., наприклад Горський В. С. Історія української філософії. — К.: Наукова думка, 1996.

¹⁷ Проблема людини в українській філософії XVI — XVIII ст. — Львів: Логос, 1998.

¹⁸ Горський Вілен, Стратій Ярослава, Тихолаз Анатолій, Ткачук Марина. Київ в історії філософії України. — К.: Видавничий дім “КМ Academia”, Університетське вид-во “Пульсари”, 2000.

¹⁹ Особливо слід наголосити на працях Аверінцева С. С., Бичкова В. В., Лосева О. Ф., Майорова Г. Г., Соколова В. В.

²⁰ Взяти хоча б новаторську роботу Горського В. С., Кримського С. Б. Философские идеи в отечественной культуре // Философские науки. — 1985. — № 5.

²¹ Горський В. С. Философские идеи в культуре Киевской Руси XI — начала XII в. — К., 1988. — С. 33.

²² Грушевський Михайло. Історія української літератури. Т. 1-3. — К.: Либідь, 1993.

²³ Зокрема, див.: Лихачев Д.С. Избранные работы. Т. 1-3, — Ленинград: Худож. литература, 1987.

²⁴ Тварадзе Р. А. Проблемы целостности мира и средневековая грузинская культура // Вопросы философии. — 1971. — № 6. — С. 122.

²⁵ Там само.

²⁶ Див.: Мистическое богословие. — Киев: Издание христианской благотворительно-просветительской ассоциации “Путь к истине”. 1991; Мистическое богословие восточной церкви. — М.: “Издательство АСТ”. — Харьков: “Фолио”, 2001.

²⁷ Див.: Клибанов А. Н. К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменности // Труды отдела древнерусской литературы (далі — ТОДРЛ). — Т. XIII. — Москва-Ленинград, 1957. — С.158-181.

²⁸ Див.: Рогович М. Д. Київська Русь і антична культура // Філософська думка, 1980. — № 1. — С. 96.

²⁹ Тварадзе Р. А. Вказана праця.

³⁰ Дробницький О. Г. Понятие морали. — М., 1974. — С. 37.

³¹ Анчел Ева. Этнос и история. — М., 1988. — С. 10.

³² Шинкарук В. И. Философия, наука, мировоззрение. — Це — зразок того, як вчені намагалися здобути трибуну для публікації навіть при засиллі радянської цензури. Опубліковано в кн.: Діалектичний і історический матеріалізм — філософська основа комуністического мировоззрення. — К., 1977. — С. 18.

³³ Абрамович Дмитро. Києво-Печерський Патерик. — У Києві, 1939. — С. 138.

³⁴ ТОДРЛ. — Т. XII. — С. 342. Покликання на публікації оригіналів І. П. Єрмоїним.

- ³⁵ Там само.
- ³⁶ Беседа трех святителей // Памятники литературы Древней Руси XII век. — М., 1980. — С. 136, 138.
- ³⁷ ТОДРЛ. — Т. V. — Москва—Ленинград, 1947. — С. 179.
- ³⁸ Поучение Моисея // Памятники литературы Древней Руси XII век. — С. 400.
- ³⁹ ТОДРЛ. — Т. XII. — С. 343.
- ⁴⁰ Там само. — С. 346.
- ⁴¹ Киево-Печерський патерик. — С. 138.
- ⁴² Там само. — С. 141.
- ⁴³ ТОДРЛ. — Т. XII. — С. 353.
- ⁴⁴ Киево-Печерський патерик. — С. 101.
- ⁴⁵ ТОДРЛ. — Т. XII. — С. 341.
- ⁴⁶ Повесть временных лет. — Москва—Ленинград, 1950. — Т. 1. — С. 78.
- ⁴⁷ Соколов В.В. Средневековая философия. — М., 1979. — С. 12.
- ⁴⁸ ТОДРЛ. — Т. XIII. — С. 423.
- ⁴⁹ ТОДРЛ. — Т. XII. — С. 343.
- ⁵⁰ ТОДРЛ. — Т. XIII. — С. 423.
- ⁵¹ Володимир Мономах. Поучення // Літопис руський / За Іпатським списком переказав Леонід Махновець. — Київ: Дніпро, 1989. — С. 461.
- ⁵² ТОДРЛ. — Т. V. — С. 177.
- ⁵³ ТОДРЛ. — С. 173.
- ⁵⁴ Там само. — С. 172.
- ⁵⁵ ТОДРЛ. — Т. XII. — С. 350.
- ⁵⁶ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К., 1981. — Т. 34. — С. 379.

Богдана КРИСА

НЕОБАРОКО ЮРІЯ ЛИПИ

Пам'яті Марти Липи-Гуменецької

Бароко як органічний чинник української літературної традиції в поезії ХХ століття проявлялося по-різному. У кожному помітнішому з цих проявів давала знати про себе багатогранність первинного стилю (з відмінністю різних його періодів, зі синергетикою барокових ідей та форм), а попри це чи радше понад це, – велика інтегральна природа таланту.

Постать Юрія Липи в цьому світлі просто незрівнянна – такою робить її усвідомлення ваги духовного досвіду й розуміння того, що для українського майбутнього великого значення набуває реалізація творчої волі і творчої перспективи навіть окремих людей.

Широким жанрово-тематичним спектром “бароковість” висвічує тут неповторну особистість 20–40-х років ХХ століття: подвижницька праця виповнює короткий людський вік, а замикає його мученицька смерть. І це надає вчинкам і текстам поета глибокого житійного сенсу та зумовлює його духовну присутність у нових часах. “Ось Юрій Липа (“Юрій Другий”), – писав Євген Маланюк, – відкриває й засвоює нам добу Барокка з її ще докозацькою скупченістю духа, з її цехами і братствами, з її чернечим аскетизмом, з виплеканим нею ідеалом Воїна, що став прообразом для січових лицарів Степового Ордену. Як він відчував нашу мовну “латину” XVI–XVII ст., як майстерно володів нею і як умів передавати її дух, захований покровом “одірваного від народности (мовляв Єфремов) язичія”¹.

Бароковий вимір поезики Юрія Липи показує ту органічну єдність національного й релігійного, при якій національна ідентичність не мислиться поза моральними християнськими засадами. Ця єдність наростає від першої поетичної книги до другої і третьої: “Світлість”, “Суворість”, “Вірую”, – так немовби поет пише одну лише книгу, – даючи розуміння цілоти й непорушності того духовного світу, що має різні періоди і грані, але є від початку тим самим.

Барокове розуміння людської сутності для Юрія Липи – невтомого подвижника української національної ідеї – могло бути особливо близьким через те, що воно спиралося на потребу безперервної, повсякчасної духовної праці: “Будучина – у Бога, в Тебе тільки труд”². Як поета його цікавлять насамперед максимальні можливості людського в людині – Божому замислі і Божій пробі. Якраз у цьому сенсі стає виразнішою думка Євгена Маланюка, що поезія Юрія Липи, починаючи з другої книги, – це вже чиста графіка”³.

Процес проявлення Божественности безконечний. І вершиною завжди стає Слово, що втілюється у людях “із гострим, із ясным зором”. Українська ідея, українська історія, українське слово – взаємопов’язані величини:

*Бог спалить, розмече
За несповнене слово, –
О ти, гострий мече,
Веди нас наново! [с. 72].*

Зрештою, поет глибоко вірить у те, що
*Жаден крик не пропав в порожнечі,
Жаден зойк – Україно –
Ті слова зависли – предтечі.
Ті зачини – зариси Речі,
Що гряде невідмінно [42].*

“Бій за українську людину”, якщо перефразувати назву “Бій за українську літературу”, вражає послідовністю й відкритістю. Християнська любов загалом – “Люблю я всіх людей, – крізь них не раз Господь Показує свою найвищу ласку І зрозуміння світу робить нам ясніше...” [20] – це, так би мовити, лише тло, на якому виділяються ті, які осягнули, “дійшовши до границь”, закон Божий і людей закон:

*Їх пристрасті є замкнені й великі,
Вони ідуть і діють, бачучи зорю,
Що є до білоти розпаленим наказом [20].*

З людьми високої проби пов’язується мотив смерти як нагороди за справжнє життя, бо “якщо не вчув призначення свого, – Ти ще не жив, і ще не вартий вмерти” [21].

Сучасність викликає апокаліптичні візії, образи руїни, втягуючи людину у спокусливі стихії. Тому протистояння спокусам стає особливо актуальним, духовна боротьба гострою і поразки очевидними:

*Зламав я, Боже, Твій завіт —
Я не рівня і жебракові,
Зідхали в болю стріхи віт
І небо гнулося від крові.
Я тільки глянув, не вступив;
Чи брама ще моя іскриться?
І впав на смітнику хлівів,
У порох заховавши лиця [76].*

У духовному світі Юрія Липи значну зрівноважуючу функцію відіграє традиційна барокова антитетика душі і тіла, через яку переломлюються нові моменти й сюжети людського життя, набуваючи також універсального характеру. Ось вірш із циклу з промовистою назвою “Щоденний бій”:

*Мертвота, стерво живуче,
Є все, що творить тіло,
Коли в щоденности тучі
Архангелів меч і крила
Серце людське не узіло [85].*

Липівську інтерпретацію значною мірою зумовлює перспектива “призначення України” з тими неминучими жертвами, яких потребує це призначення:

*Щоб душу визволить, Ти нам ламаєш тіло,
І світиш, як закон, і плинеш, як кадило,
І ось відроджуєш і кличеш до нового,
Щоб знову міць була, і серце знов тремтіло, -
Благословен еси! — довічно славлю Бога [13].*

Осягнення ж цієї перспективи відбувається через різні випробування, які пов’язують особисте з великою метою визволення. Традиційний для бароко мотив набуває нового сенсу: “О вийти несподівано з неволі тілесности — на простір, виднокруг. І будь, як вітер і як день у полі” [24].

Лицарський кодекс честі, який сповідує Юрій Липа і ознаки якого розпізнає в ментальности попередньої української доби⁴, відкриває іншу риторичну перспективу такого протиставлення через розрізнення “тілесности” чоловічої і жіночої: “Мужчино, смирися, бо стервом є мужеське тіло”. Відтак — “Побачити в тілі жіночим не те, що — як світ, А те, що безсмертне — побачити душу жіночу” [37]. Так “чиста графіка” поезії Юрія Липи висвічує монограму ліричного переживання, шляхетного і глибокого.

Людина як Божа проба і життя як випробування — цей всепокриваючий мотив розпадається у поезії Ю. Липи на кілька субмотивів: високе й низьке, гріх і добродійність у своєму протистоянні, у ймовірності вибору визначають динаміку людського життя.

Зрештою, духовний максималізм лише посилює сприйняття людських слабостей:

*Все буде відомо, — даремно ховаєш нужденність
Бажань похитливих, думок без сумління і страху,
Все станеться явним, — даремно втікаєш від себе.
Все явним пребуде, — заглянь же у себе, людино,
Як в яму із гаддям, наляканим свистом бича [19].*

Актуальність цієї барокової естетики Ю. Липа аргументує в іншому вірші циклу “Просторіч”:

*Щоб ніколи засліплені рабським бажанням прикрас
Кармазином наказів Твоїх не закрили,
Кожен знак Твій пізнали: а прийдеш востаннє до нас, —
Так, як день зускрічає свій захід,
— загин свій зустріли! [19].*

Можливо, бароко якраз тому стало близьким для Юрія Липи, що стверджувало потребу повсякчасної перемоги над власною гріховною природою:

*Людська душа, як дерево гіллясте,
Як дерево гіллясте при дорозі,
Із вихором дорожнім прилітають
І осідають біси на деревах. [31]*

Поет розуміє, що “біс Полуденний приходиться в кожній крові”. Лише при Божій допомозі людина може врятуватися від нього:

*Пребудь в мені! Все ближче ночі тінь
І тьма гущіша. Боже, в далечинь
Відходять блага й сили помічні, —
Безпомічному помози мені!*

*Наш день малий, він швидко проплива,
І втихне сміх, і слав минуть слова, —
Нехай же змінні загасають дні,
Ти, що — незмінний, о пребудь в мені... [Молитва, 24]*

Немов відповідаючи на власне риторичне запитання: “де ви, де ви, земель наших пуритани” [14], він творить свою версію Страшного Суду у вірші “І прийде час”:

*І юрби вчинків, з'єднані у Світлі,
Закаменіють, збліднуть. відійдуть,
І врешті будеш ти із Світлом сам на сам,
Чого був спрагнений ти все життя...
Лишень, відходячи, зупиняться два вчинки,
Найліпший і найгірший, озирнуться й скажуть:
“Так, це була людина”, – й відійдуть, обнявшись [23].*

Поезія Юрія Липи – складна антитеза прокляття і молитви, бо лише в такому поєднанні, при такому співіснуванні вона стає завершеною цілісно, що відповідає повноті буття. Поет просить у Бога гніву насамперед до тих, що “розсівають злочин тління”:

*Хай з божевільним поглядом од жаху
Покинуть справедливу Батьківщину
І іншої довіку не знайдуть! [49].*

Цікавим з цього погляду є цілий ряд творів, що дають можливість пересвідчитись, як гостро й несподівано розгортаються поетичні сюжети Юрія Липи, яку глибоку асоціативну функцію відіграють назви його віршів. Скажімо, біблійний образ виноградника підкреслює апокаліптичний сенс реальності – “Всі на чорних конях топтали жнива Свого краю й крові, і були свої це з тавром скажености, і страху, і зневіри” [Виноградник – с. 16].

Прохання до Бога: “Свій хрест подай, як звідси буду йти”, – наскрізний мотив, яким поєднується непроста й багатогранна тема земної дороги. У ній відновлюється полемічність раннього бароко, його багатоголосся, декламаційність, що часто зазначено вже у заголовку “Монах і смерть”, “Біси і ловець”. Говорить смерть, нагадуючи нам вірші о. Віталія:

*На всіх, на все, що тут довкола,
Дивися гостро, і прохось, минай.
Ось – порохом. Лиш угорі – твій край,
Лиш угорі твоя є нагорода,
І лиш від Бога – радість, не від роду [22].*

І майже завжди такі традиційні мотиви лише увиразнюють непоступливість характеру, готового до перемоги тут, на землі, як про це сказано у пророчому вірші “Шпіцрута”:

*Тоді, коли моїми кістками
будуть збивати малі діти
грушки з дерева,*

*а в черепі моїм, десь у кущах терну
будуть ховатися веселі їжачки, —
будь милостив до мене, Боже,
і шпідруту гнучку, міцну, нетерпливу
зроби з моєї душі [50].*

Поетика бароко стала тією призмою, через яку Юрій Липа розглядає свою добу, знаходячи у ній речі непроминальні і речі, спровоковані жорстокістю цієї доби.

Можна вважати, що вінцем у цьому плані стала його поема “Сон про ярмарок” і її барокова літературна проекція “Ярмарок”. Зустрічаємося з дуже характерним явищем двотекстовості, яке, з одного боку, демонструє використання формальних прийомів бароко, а з іншого — підкреслює неформальну близькість минулого і сучасного. Формальна різниця між текстами полягає в тому, що другий текст супроводжують традиційні для бароко передмова й післямова, стилізовані книжні заголовки мовленнєвих “партиї” та самі “партії”. Тому що і перший, і другий текст нагадують барокові декламації своїм поділом на “голоси”, вірніше, розрізненням голосів у ярмарковій стихії дійсності. “Називність” цих заголовків, себто їх асоціативність, зокрема і стильова, очевидна. Записавши віршем ці заголовки, отримаємо два динамічні текстові різновиди з відкритою перспективою, з можливістю продовження:

*Звичайні гарбузи говорять
Цигани з мазницями ідуть
Косарі сіно щоденне везуть
Люди воду в папері везуть
Кажани і сови летять на поживу
Селянський син озирається
Жебраки при дорозі просять
Люди худі у важкі панцери вбрані
(до маскаради)*

*Люди вертяться в бурях паперових
Малий чоловік за князя вбраний
Чоловік коротким артишоком вимахуючи
Гайдамака, окривавлений і великий
Бандити танцюють
Князі чужоземні за України гонір, славу
і фортуна в карти грають [105–113].*

І текст, який творить книжні варіантитих самих назв:

*Гарбузи, на продаж везомі
Цигани з мазницями ідучі
Косарі сіно звозячі на продаж
Люде, воду возячі і віршом мов'ячі
Кажани і сови ночні, пролітаючі вельми спішно
Вельми хитрі чужоземні люде розмовляють
Жебраки при дорозі о ялмужну просячі
Люде худії, у важкій панцери і мирицюрки повбيرانі
Люде розної статури. вертячіся в бурі паперовій
Чоловік у княжати шатах ідучий
Чоловік, коротким артишоком вимахуючий
Гайдамака, окривавлений вельми і великий
Бандити, танцюючі, а один граєть на бандурі
Люде чужоземні, о України гонір, славу
і фортуну в карти граючі [216-225].*

Порівнюючи ці “називні” тексти, можемо припустити, що Юрій Липа відчував універсальні, всепронизуючі животоки українського мислення, його формальну насиченість і, зрештою, тотожність у різних часах. Водночас ці тексти у їх повноті — це і певний виклик традиції у тому сенсі, що зусилля щось змінити не можуть бути лише марними. “Послухаймо ріки, що творимо ми самі, Що в нас пливе, над нами й поза нами”, — каже поет у ліричному вступі до свого “Сну про ярмарок”. Враження сну, який порівнюється з великим розритим цвинтарем, поет ампліфікує, розширює, проказуючи “по слові слово”. Його алегоризуюча свідомість відтворює характерний зріз української ментальності з дуже актуальними акцентами, і барокова тема суєти відкриває абсурдність реального:

*Тож гріх
Брата свого схопити за волосся
І товкти головою об мур,
Рекучи: — пізнай, безумче, суєту свого життя!
Він може вкусити за руку,
Може втяти ще й ліпшу штуку.
— Ні, зробити усіх президентами:
Любиш, Саво, сало?
Іще тобі мало? [109].*

Найбільшим порятунком на цих ярмаркових шляхах є голос рідної Землі, що його, зрештою, першими почули “князі чужоземні”, які “за України гонір, славу і фортуну в карти грають”.

*...І я почує, як в ярмарку лихому
Заговорив хтось тихо і без гromу.
То Важне Слово розлилось, як злива,
То Важне Слово розцвіло щасливо:
Покиньте все, що є мале й нужденне,
Покиньте все, ви створені для мене:
І з вас знаряддя вибере Найвищий... [113].*

Помітно, як барокова ускладненість другого тексту значно поглиблює сюжет, в якому провідником служить нечистий: “Увидиш і справи точащиеся, але не суть то справи явне, ясне і добровольне зродзонії, тільки якби в ярмарку українським перемішанії, яко справи поточні, дробніі і совокупно справи нечисті, твердої мощности” [217].

І коли герой цього видива робить висновок: “Се бо есть батог Божий над моім краєм”, – то чує сміх і впізнає “біса нечистого”, і заперечує йому: “Не все тое, що есть у нас, показав есь ти мені” [224]. І приймає виклик, пригадуючи слова опата всечесного Fantuzzi Giacomo з року Божого 1653: “Належить найбільше берегтися злости панів льокаїв, роду нахабного та розбещеного, людей шибеничних” [225]. І ця французька фраза в українському тексті сприймається як вихід у загальнолюдський досвід і як ще один штрих до амбівалентности авторського тексту.

Отже, поетична творчість Юрія Липи дає можливість переконатися у дуже суттєвій функції барокової традиції, яка стає структуротворчим чинником його поетичних візій і дає можливість спостерігати виразний діалог з поетикою бароко, вибраність, так би мовити, якраз цього пласту української культури, у чому проявилися виразна свідомість цієї традиції і внутрішня, іманентна природа поетичного таланту.

¹ Маланюк Є. Юрій Яновський // Книга спотережень. Статті про літературу. – К., 1997. – С. 330.

² Липа Юрій. Поезія. Уклад Євген Маланюк. – Торонто, 1967. – С. 13. Далі вірші Юрія Липи цитую за цим виданням, вказуючи сторінку.

³ Маланюк Є. Юрій Липа – поет // Книга спотережень... – С. 279.

⁴ Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII – XVIII століть. – Львів: “Свічадо”, 1997. – С. 54.

Лариса БОНДАР

КЛАСИФІКАЦІЙНА ХАРАКТЕРИСТИКА ТА ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ШЕВЧЕНКОВИХ ПРИСВЯТ

Феномен присвят у творчості Т. Шевченка належить до найменш досліджених. Він зустрічається в його творчості дуже часто. З іншого боку, теоретичний аспект цього явища так само вимагає детальнішого вивчення. Постає логічне питання: як стисло визначити суть цього терміна?

Присвята (посвята, дедикація) — один із позатекстових компонентів, що разом із назвою, епіграфом etc. формує так звану “раму” твору; у присвяті зазначається, кому адресовано твір, часом подається дата, яка є важливою для автора й адресата; висловлюються почуття вдячності, поваги, приязні, любові, хоча відомі й гумористичні і навіть сатиричні присвяти; зазвичай стисла, інколи має вигляд розгорнутого літературного тексту самостійної художньо-літературної вартості, близька до послання і дарчого напису.

Загалом присвята відрізняється від послання тим, що її текст іноді зовсім, а іноді частково не пов'язаний зі змістом твору, а стосується лише особи, якій твір присвячено. Однак в Шевченка ці різновиди часто настільки зближені, що доцільно говорити про функціонування в його творчості присвяти-послання. До цієї групи творів варто зарахувати “На вічну пам'ять Котляревському” (у даному випадку маємо присвяту-некролог, це визначення стосується й присвяти до поеми “Кавказ”), “До Основ'яненка”, “Н. Маркевичу”, “Заворожи мені, волхве...”, “Тоголю”, “І мертвим, і живим...”, “Маленькій Мар'яні”, “Н. Костомарову”, “Згадайте, братія моя...”, “Полякам”, “А. О. Козачковському”, “П. С.”, “Г. З.”, “Марку Вовчку”, “N. N.”, “Така, як ти, колись лілея...”, “Сестрі”, “Ликері”, “Л.”, “Н. Т.”. Слідом за Ю. Івакіним¹, присвятами можна вважати назви цих творів (назви-присвяти).

Дарчий напис і присвята відрізняються тим, що перший, як правило, робиться від руки на вже видрукуваному чи бодай

раніше створеному тексті; присвята ж виникає ще на стадії його первісного задуму. Так, перед від'їздом свого приятеля В. Штернберга до Італії Шевченко подарував йому "Кобзар" 1840, на якому написав вірш-присвяту: "Поїдеш далеко, / Побачиш багато; / Задивишся, зажуришся, — / Згадай мене, брате!" (див. відомості про це: Киевская старина. — 1902. — № 2).

"Кобзаря" 1860 р. Шевченко подарував Н. Тарновській з написом: "Моїй любій єдиній кумасі Надєжді Васильєвні Тарновській — кум Т. Шевченко". Присвяту-послання "Полякам" подаровано С. Незабитовському, дарчий напис датовано 20 серпня 1857, автограф вірша "Садок вишневий коло хати" — М. Максимович, А. Лазаревській, Н. Хрущовій, останній — з написом, датованим 6 червня 1859. Автограф поеми "Неофіти" Шевченко подарував Марку Вовчку, хоча сама поема присвячена М. Щепкіну.

До творів, у яких присвяти присутні, так би мовити, "у чистому" вигляді, належать: "Катерина", "Гайдамаки", "Мар'яна-черниця", "Тризна", "Єретик", "Кавказ", "В казематі", "N. N." ("Сонце заходить, гори чорніють..."), "N.N." ("О думи мої, о славо злая!.."), "N.N." ("Мені тринадцятий минало..."), "N.N." ("Така, як ти, колись лілея..."), "Невольник", "Москалева криниця", "Неофіти", "Сон", "На панщині пшеницю жала...", "Ой по горі роман цвіте...", "Барвінок цвів і зеленів...", "Прогулка с удовольствием и не без морали". Окреме місце займає поема "Марія", вступ до якої також можна вважати присвятою-гімном Богородиці.

Є в Шевченка твори, присвяти до яких через певний проміжок часу були зняті автором. "Причинна" спочатку була присвячена В. Григоровичу, згодом Шевченко переніс її до "Глави I" з поеми "Гайдамаки", яка друкувалася разом із "Причинною" в альманасі "Ластівка". У "Кобзарі" 1840 р. чимало творів було присвячено В. Жуковському. Вже в "Чигиринському Кобзарі" і "Гайдамаках" 1844 р. їх, за винятком "Катерини", було знято. Так само були зняті присвяти з "Перебенді" — Є. Гребінці, "Тополі" — П. Петровській, "Івана Підкови" — В. Штернбергові, "Тарасової ночі" — П. Мартосові. Присвяту до поеми "Гайдамаки" В. Григоровичу було знято в "Кобзарі" 1860, хоча вона ще присутня у виданні "Гайдамаки: Поема Т. Шевченка" (Спб, 1861), а також у "Чигиринському

Кобзарі і Гайдамаках” 1844 р. В “Основі” (1861. — № 1) було надруковано вірш “Заворожи мені, волхве...” з присвятою М. Щепкіну. У подальших виданнях цей вірш подано за автографом “Трьох літ” без присвяти, поему “Чернець” з присвятою П. Кулішеві, яка тепер публікується за “Більшою книжкою” також без присвяти. Причини зняття присвят, очевидно, ніколи не будуть з’ясовані. Тлумачення, за яким присвята П. Кулішеві до поеми “Чернець” була знята при переписуванні з “Малої книжки” до “Більшої книжки” через ідейні розходження між Шевченком і Кулішем², є проявом вульгарно-соціологічних кліше тоталітарної доби. Адже Шевченко і Куліш в період становлення журналу “Основа” були однодумцями. Зняття присвяти П. Мартосові ще можна пояснити розчаруванням у моральних якостях цієї особи, але зняття присвяти Є. Гребінці, який відіграв велику роль у житті Шевченка, й особливо В. Штернбергові, з яким Шевченко перебував у найтісніших дружніх стосунках, не можна пояснити нічим.

Основна складова частина присвяти — ім’я особи, якій адресовано той чи інший твір. Серед Шевченкових присвят — В. Григорович (історик мистецтва, конференц-секретар Академії мистецтв), І. Котляревський (засновник нової української літератури, В. Жуковський (російський поет, перекладач), Є. Гребінка (український письменник і видавець), П. Петровська (художниця і співачка-аматорка), Г. Квітка-Основ’яненко (фундатор української прози, драматург і громадський діяч), В. Штернберг (художник), П. Мартос (поміщик, видавець “Кобзаря” 1840 р.), М. Маркевич (історик, етнограф, поет), О. Коваленко (подруга Шевченка у дитячі роки), М. Щепкін (актор), В. Репніна (княжна, письменниця, друг Шевченка), М. Гоголь (письменник), П. Й. Шафарик (видатний діяч чеського і словацького відродження, філософ, історик, археолог), Я. де Бальмен (граф, офіцер, художник-аматор), М. Костомаров (історик, етнограф, письменник), П. Куліш (письменник, історик, фольклорист, перекладач, видавець), Я. Кухаренко (письменник, етнограф, за фахом — військовий), П. Скоропадський (поміщик), Г. Закревська (дружина поміщика П. Закревського), Марко Вовчок (письменниця), Ф. Черненко (гарнізонний офіцер, архітектор), Я. Бойко (сестра Шевченка), Л. Полусмакова (наречена Шевченкова), Н. Тарновська (сестра поміщика

В. Тарновського-старшого). Переважають у списку адресатів Шевченкових присвят особи, пов'язані з наукою і мистецтвом. Серед них найбільше письменників: І. Котляревський, В. Жуковський, Є. Гребінка, Г. Квітка-Основ'яненко, М. Гоголь, П. Куліш, Я. Кухаренко, Марко Вовчок, С. Аксаков. Є і вчені (переважно історики): П. Й. Шафарик, М. Костомаров, М. Маркевич, В. Григорович, а також митці: В. Штернберг, П. Петровська, М. Щепкін. Зустрічаються військові: Я. де Бальмен, Я. Кухаренко, Ф. Черненко. Чимало й поміщиків: П. Мартос, В. Репніна, Г. Закревська, П. Скоропадський, Н. Тарновська. Нарешті селяни, точніше селянки: Оксана, Ликера, Ярина. Проблема адресата у Шевченка тривалий час або ігнорувалася, або спотворювалася. Йдеться про стереотипне уявлення про Шевченка як мужицького поета, який не виходив поза чітко окреслене вузьке коло соціальних симпатій чи антипатій (народницьких). Насправді ж повний реєстр Шевченкових адресатів засвідчує, що він орієнтувався на читача освіченого, мистецьки заангажованого, із середніх чи навіть вищих верств українського і російського суспільства.

Значна частина адресатів Шевченкових присвят — жінки. Окрім уже згаданих П. Петровської, В. Репніної, О. Коваленко, Г. Закревської, Марка Вовчка, Я. Бойко, Л. Полусмакової, Н. Тарновської, це ще й загадкова дівчина, якій присвячено вірш “Маленькій Мар’яні”. Інколи Шевченко зашифрує імена своїх адресатів, але вони легко піддаються розкодуванню: Оксана К...ко — Оксана Коваленко, Г. З. — Ганна Закревська, П. С. — Петро Скоропадський, Л. — Ликера Полусмакова, Н. Т. — Надія Тарновська. Проте у Шевченка є чотири поезії, що позначені ініціалами “N. N.”: “Сонце заходить, гори чорніють...”, “Мені тринадцятий минало...”, “О думи мої! О славо злая!..” (усі три написані на засланні) і “Така, як ти, колись лілея...” (1859), які розкодувати важко. Кому присвячено вірш “О думи мої! О славо злая!..” з його афористичним рядком: “Караюся, мучуся... але не каюсь!” — визначити неможливо. Можна припустити, що поезія “Сонце заходить, гори чорніють” присвячена Г. Закревській, бо за стилістикою вона близька до вірша “Г. З.”. Однак вірш міг бути присвячений і В. Репніній. На користь цього припущення свідчить рядок “Чи очі карі тебе шукають у небі синім?”, оскільки в Закревської очі голубі,

аж чорні і не тільки в вірші “Г. З.”, а й на портреті цієї жінки. Довший час вважалося, що вірш “Мені тринадцятий минало...” навіяний спогадами про О. Коваленко, однак В. Шевчук переконливо довів, що героїня цього вірша значно старша за віком від автобіографічного персонажа, тому асоціюватися з О. Коваленко, яка була молодшою від Шевченка на три роки, не може. За свідченням Г. Честахівського, вірш “Така, як ти, колись лілея...” навіяний зустріччю з дочкою священика з Поділля Крупицького³. Тут проводиться паралель з молодого Марією, матір’ю Ісуса Христа, якій Шевченко присвятив поеми “Неофіти” і “Марія”.

Адресат у Шевченка може бути не тільки індивідуалізованим, але й колективним: земляки, союзники, поляки. Поруч із українцями й українками адресатами Шевченка виступають росіяни – В. Жуковський та С. Аксаков, поляки, чех П. Й. Шафарик.

Другим важливим компонентом присвяти є дата. У Шевченка є дев’ять творів з присвятами й точною датою: “Катерина”, “Гайдамаки”, “Тризна”, “Москалева криниця”, “Неофіти”, “Марку Вовчку”, ““Ой по горі роман цвіте...””, “Ликері”, “Барвінок цвів і зеленів...”. Два з них мають спільну дату: “Катерина”, присвячена “Василю Андреевичу Жуковському на память 22 апреля 1838 года”, і “Гайдамаки” за публікацією в альманасі “Ластівка” – “В. И. Григоровичу на память 22 апреля 1838 года”, тобто про день викупу Шевченка з кріпацтва. Цим підкреслювалася особлива вдячність Шевченка цим двом шляхетним людям, які допомагали звільнити його з пут кріпосної неволі. “Тризна” має присвяту “На память 9-го ноября 1843 года”. “Княжна” – “Варваре Николаевне Репниной”. Збереглося свідчення В. Репніної про виникнення цієї присвяти: “Когда убрали чай... и мы остались вчетвером, он стал болтать вздор, и я сказала ему, как жаль, что он оставил свое уединение, потому что говорит столько глупостей, после этого водворилось полное молчание, никто не проронил ни слова. “Тихий ангел пролетел,” – сказал Шевченко. – ... “Вы умеете разговаривать с ангелами, – сказала я, – расскажите нам, что они вам говорят”. Он вскочил с места, побежал за чернильницей, схватил лист бумаги, лежавший на столе, и стал писать, говоря, что это – посвящение к одному произведению, которое он вручит мне позже”⁴.

Друга редакція поеми “Москалева криниця” присвячена “Я. Кухаренкові. На пам’ять 7 мая 1857 року”. З якою подією пов’язана ця дата, достеменно встановити неможливо. Можна припустити, що саме в цей день було відновлено стосунки з давнім другом, про що довідуємося з Шевченкового листа до Кухаренка 22 квітня 1857 р.: “Христос воскрес! Батьку отамане кошовой! Якраз на Великдень привезла мені астраханська почта твоє дружнєє ласкове письмо і 25-рублевую писанку. Зробив ти мені свято, друже мій єдиний! Таке свято, таке велике свято, що я його і на тім світі не забуду!” Можна припустити, що дата присвяти стосується початку роботи над другою редакцією “Москалевої криниці”.

Поема “Неофіти” присвячена “М. С. Щепкину. На память 24 декабря 1857”. Це день приїзду великого актора й щирого Шевченкового друга до Нижнього Новгорода, що засвідчує запис Шевченка в “Журналі”: “Праздникам праздник и торжество есть из торжеств! В три часа ночи приехал Михайло Семенович Щепкин”. Дата в присвяті вірша “Марку Вовчку” — “На пам’ять 24 января 1859” або ж підтверджує факт другої зустрічі двох письменників, або ж настановує на думку, що Шевченко просто не точно зафіксував день їхнього знайомства, яке відбулося в Петербурзі 23 січня 1859 року.

Присвята до вірша “Ой по горі роман цвіте...”: “Федору Івановичу Черненку. На пам’ять 22 сентября 1859 року” може мати кілька тлумачень. Факт присвяти вірша саме цій особі можна пояснити тим, що Ф. Черненко був душею української петербурзької громади, земляком і приятелем Шевченка, обидва вони були неодруженими (у вірші ж бо йдеться про очікуване щасливе сімейне життя). Дата присвяти може бути пов’язана із зустріччю Шевченка з Черненком після повернення першого з України, де він шукав місця для майбутньої оселі. Можливо, саме цього дня Ф. Черненко, архітектор за фахом, вручив Шевченкові проект хаги, яку поет мріяв побудувати. Історію присвяти поезії “Ликері” — “На пам’ять 5 августа 1860 г.” розкрито в спогадах Н. Симонової (Кибальчич), написаних зі слів її матері Н. Забіли, які стосуються короткого періоду заручин Шевченка з Л. Полусмаковою: “Однажды он написал матери, прося отпустить с ним Лукерью в город за покупками... Мать отказала, естественно опасаясь ответственности, взятой на себя

относительно молодой девушки. Тогда Шевченко приехал сам и лично стал просить мать об этом. Она и тут ему категорически отказала. Он рассердился и иронически спросил: “А якби ми повінчані були, то пустили б?” – “Конечно, – возразила мать, – какое бы я тогда имела право удерживать ее”. Страшно рассерженный Шевченко присел тут же к столу и сразу, сгоряча, экспромтом набросал известное стихотворение: “Моя ти люблю, мій ти друже, Не ймуть нам віри без хреста...”⁵.

Останній вірш, який Шевченко оздоблює датою-присвятою: “Н. Я. Макарову на пам’ять 14 сентября”, – “Барвінок цвів і зеленів...”. І сам вірш, і присвята нав’язані розривом Шевченка з Л. Полусмаковою. Адже спочатку вірш був присвячений саме їй. Однак згодом ім’я Ликери було густо закреслене. Замість неї Шевченко присвятив вірш чиновнику й журналісту М. Макарову, якому раніше належала кріпачка Л. Полусмакова. Вона, а також Шевченко, написали М. Макарову листи з проханням благословити їхній шлюб. Та невдовзі (між 9 і 11 вересня) відбувся розрив. Очевидно, дата 14 вересня означала щось дуже інтимне в історії взаємин Шевченка з Л. Полусмаковою, а присвятою М. Макарову поет визнавав слушність його негативного ставлення до свого шлюбу з Ликерою.

Крім конкретних дат у присвятах, зустрічаються ще й приховані, але такі, що їх можна розшифрувати. “На вічну пам’ять Котляревському” і “Кавказ” – це відгуки на смерть (перший твір – учителя, другий – друга). Присвяти М. Маркевичу і В. Штернбергу постали у зв’язку з їх від’їздом (першого – в Україну, другого – в Італію). Назва-присвята “До Основ’яненка” нав’язана прочитанням нарису “Головатий” Г.Квітки-Основ’яненка. Конкретний факт – Шевченко побачив із заграбованого вікна матір ув’язненого разом з ним у казематі III відділу друга – породив вірш із присвятою “Н. Костомарову”. Вірш “Сестрі”, присвячений сестрі Ярині, написаний під враженням зустрічі з нею в с. Кирилівці 25–27.VI.1859, хоча ця дата й не подана в присвяті. Про цю зустріч вона так розповідала І. Сошенкові: “Була я на городі – полола. Дивлюсь – біжить моя дівчинка: “Мамо, мамо, вас якийсь Тарас шукає! Скажи, каже, матері, що до неї Тарас прийшов. – Який Тарас?.. А сама і з місця не зоступлю. Аж ось і сам він

іде. — Здрастуй, сестро!.. Я вже й не знаю, що зі мною було. От ми сіли гарненько під грушею, він, сердешний, положив мені голову на мої коліна, та все просить мене, щоб я йому розказувала про своє життя гірке. От я йому розказую, а він, покійний, слухає та все додає: “Еге ж так, сестро, так!” Наплакалась я доволі, аж покіль не доказала до кінця — як мій чоловік умер”⁶.

Отже, за скупими словами Шевченкових присвят криються емоції, старанно приховані у назвах-присвятах, або ж висловлені більш чи менш відверто, як от: “На вічну пам’ять Котляревському”, “Оксані К...ко: На пам’ять того, що минуло” (“Мар’яна-черниця”), “Искреннему моему Якову де Бальмену” (“І мертвим, і живим...”), “Моим союзникам посвящаю” (“В казематі”), “Посвящается Сергею Тимофеевичу Аксакову в знак глубокого уважения” (“Прогулка с удовольствием и не без морали”). Переважно присвяти сповнені почуття пошани, дружби, кохання. Однак є в Шевченка один гумористичний вірш-присвята Н. Тарновській — “Н. Т. — Великомученице кумо!..” і один сатиричний П. Скоропадському — “П. С. — Не жаль на злого”.

Крім стислих канонічних присвят, Шевченко вдається й до розгорнутих присвят — окремих віршованих текстів, які уміщені, як правило, на початку твору або наприкінці, наприклад, у вірші “На вічну пам’ять Котляревському”, поемі “Кавказ”, у посланні “До Основ’яненка”. У цьому виявляється нешаблонний підхід Шевченка до канонічних жанрів. Адресатами розгорнутих поетичних присвят є особи, особливо близькі Шевченкові, і здебільшого вони так чи інакше пов’язані (принаймні, в уяві автора) з ідеєю національного відродження. Це може бути і вчений зі світовим ім’ям П.-Й. Шафарик, і скромний Я. де Бальмен, який залишився навіки у людській пам’яті тільки завдяки тому, що Шевченко присвятив йому поему “Кавказ”. Присвята поєми “Єретик” П.-Й. Шафаріку з’явилася після того, як робота над текстом завершилася (про це свідчать дати: поема закінчена 10 жовтня 1845, а присвята 22 листопада цього ж року), є сама собою твором непересічного історіософського змісту й емоційного звучання. Шевченко створює символічні образи “іскри вогню великого” “моря слов’янських рік”,

використовує біблійний образ (за Іезекіїлем): “Трупи встали і очі розкрили”. Тут і пряме звертання: “Слава тобі, Шафаріку, / Вовіки і віки!”, і місткий заклик-афоризм: “Щоб усі слов’яни стали / Добрими братами”. Афористичність – одна з найхарактерніших стильових ознак Шевченкових присвят. Це проявилось вже в першій розлогій Шевченкової присвяті-некролозі “На вічну пам’ять Котляревському”. Її рядки: “Будеш, батьку, панувати, / Поки живуть люди; / Поки сонце з неба сясє, / Тебе не забудуть!” – стали хрестоматійними і викарбувані на постаменті пам’ятника І. Котляревському у Полтаві. Ще до двох адресатів віршованих присвят Шевченко звертається зі словом “батьку” – до Г. Квітки-Основ’яненка і В. Григоровича. Г. Квітка-Основ’яненко для Шевченка – майстер українського слова, учитель, незаперечний моральний авторитет, здатний розповісти про нестерпний тягар національної кривди: “Утни, батьку, щоб нехотя / На весь світ почули, / Що діялось в Україні, / За що погібала”. З іменем третього “батька”, конференц-секретаря Академії мистецтв В. Григоровича, пов’язана присвята до поеми “Гайдамаки”. Останні тридцять сім рядків філософсько-полемічного вступу сповнені слів удячності за визволення з кріпацької неволі (натяк про це містився у стислій присвяті В. Григоровичу у поемі, виданій в альманасі “Ластівка”, у цій присвяті згадувався знаменний день 22 квітня 1838): “Якби не він спіткав мене / При лихій годині, / Давно б досі заховали / В снігу на чужині”. Проте найважливіше, що цей батько “Не одцуравсь того слова, / Що мати співала, / Як малого повивала, / З малим розмовляла; / Не одцуравсь того слова, / Що про Україну / Сліпий старець, сумуючи, / Співає під тином. / Любить її, думу правди, / Козацькую славу, / Любить її...”. Саме тому Шевченко звертається до В. Григоровича з проханням вивести в світ його синів-гайдамаків: “Добриденє же, тату, в хату, / На твоїм порозу, / Благослови моїх діток / В далеку дорогу”. Із Шевченкової присвати В. Григоровичу постає привабливий образ українського патріота. Ця грань особистості В. Григоровича, очевидно, була прихованою від його сучасників, саме завдяки Шевченкові саме таким, а не іншим В. Григорович залишився у пам’яті наступних поколінь українців. Поему “Кавказ”

Шевченко присвятив мало знаній особі — Я. де Бальмену, який став жертвою жорстокої війни, що її провадить проти народів Кавказу Росія. У цій присвяті національний і антиімперський пафос сполучається з глибоким ліричним почуттям: “...мій друже єдиний, / Мій Якове добрий!”. Цим же принципом Шевченко керувався, створюючи присвяту-вступ до циклу “В казематі” — вірша “Згадайте, братія моя...”. Поезія-присвята відкривається рядком-присвятою “Моїм союзникам посвящаю”, тобто заарештованим і на той час засудженим учасникам Кирило-Мефодіївського братства. Для Шевченка вони не просто “мої союзники”, а й “брати мої”, “друзи”. Почуття особистої приязні невіддільне від національного імперативу: “Любіться, брати мої, / Україну любіте / І за неї, безталанну, / Господа моліте”.

Дві віршовані присвяти: Я. Кухаренкові (“Москалева криниця” (1857)) і М. Щепкіну (“Неофіти”), хоча й адресовані друзям — “ширим українцям”, проте вільні від національної заангажованості. У присвяті М. Щепкіну акцентується на його таланті митця, акторській майстерності: “Возлюбленику муз і грацій”, “Наш великий чудотворче”. Нота громадського звучання також присутня: присвячена Щепкіну поема має стати притчею “Розпинателям народним, / Грядущим тиранам”. Але головний зміст присвяти — особисті Шевченкові переживання, викликані очікуванням приїзду Щепкіна до Нижнього Новгорода на зустріч із силоміць утримуваним тут поетом. Приязними почуттями до Я. Кухаренка навіяна скромна присвята “Москалевої криниці”, де в кількох рядках подається історія її виникнення — нібито це запис розповіді старого варнака, з іронічним коментарем: “Невеличку і дешеvu / (Звичайно, крадене!) зобгав / Тобі поему на спомини, / Мій друже ширий, мій єдиний!”

У найтоншу сферу інтимних почувань уводять нас Шевченкові віршовані присвяти жінкам. Можна говорити про різний ступінь інтимності цих присвят. Лаконічно строге “Посвящение” “Тризны” В. Репніній засвідчує почуття найглибшої пошани, аж до благоговійного схиляння: “Душе с прекрасным назначеньем / Должно любить, терпеть, страдать; / И дар Господний, вдохновенье, / Должно слезами поливать”. Адресатці могло видатися, що автор навмисне завуальовує свої почуття, щоб не порушувати аристократичних правил благопристойності,

тоді як насправді він пишномовністю фрази прагне приховати відсутність того почуття, на яке вона сподівалася і якого насправді не було. Характерно, що це єдина присвята, де немає прямого звертання до адресата, як це спостерігалось в “чоловічих” присвятах і в решті “жіночих”. Присвята “Мар’яни-черниці” повертає поета в давній ширий світ не по-дитячому серйозного захоплення Оксаною Коваленко: “...Оксано? Чужа чорнобрива! / І ти не згадаєш того сироту, / Що в сірій свитині, бувало, щасливий, / Як побачить диво — твою красоту. / Кого ти без мови, без слова навчила / Очима, душею, серцем розмовлять”. Тут почуття приглушене, позаяк дистанціюється часовою віддаленістю. Натомість із небувалою експресією воно вибухає в “Посвященні” до “Невольника” безіменній адресатці (як переконливо довів В. Бородін, нею є ніхто інший, як Г. Закревська⁷). Нестримна уява закоханого породжує зливу пестливих звертань: “Раю мій, покою, / Моя зоре досвітня, / Єдина думо / Пречистая”. Усі ці образи знаходять дальший розвиток у тексті присвяти, повторюючись, принаймні двічі. Однак над усім вивищується образ зорі: “Моя зоре вечірня! / Я буду витати / Коло тебе...”. Жіноче, точніше материнське начало, асоціювалося в Шевченка з образом Богородиці. У “Неофітах”, крім присвяти Щепкіну, є ще одна, адресована “Святій праведній Матері / Святого Сина на землі”. “Матер Бога на землі” виступає тут ще й у ролі поетової музи: “Молю, ридаючи, пошли, / Подай душі убогій силу, / Щоб огненно заговорила, / Щоб слово пламенем взялось”. Характер присвяти має також вступ до поеми “Марія”: “Все упованіє мое / На Тебе, Мати, возлагаю. / Святая сило всіх святих, / Пренепорочная, Благая! / Молюся, плачу і ридаю: / Воззри, Пречистая, на їх, / Отих окрадених, сліпих / Невольників”.

Присвята займає в творчості Шевченка доволі значне місце. Це знайшло свій вияв і в кількісному вимірі, і в якісних параметрах. Пояснюється це насамперед психологічною організацією Шевченка, який був за натурою екстравертом. Спілкування з людьми з різних соціальних прошарків, різних національностей, конфесій, різних вікових категорій і різних статей було невід’ємною умовою його існування. Аналіз Шевченкових адресатів руйнує стереотипне уявлення про нього як

про поета, що звертався виключно до народу. Переважно Шевченко присвячував свої твори представникам інтелігентських кіл. У присвятах виявилася і художня оригінальність Шевченка як митця. Присвята, цей позатекстовий елемент твору, набуває у нього рис самостійного жанру й позначається розмаїттям і самобутністю.

¹ Івакін Ю. О. Коментар до "Кобзаря" Шевченка. Поезії до заслання. — К., 1964. — С. 22.

² Сизько А. Т. Посвята, присвята // Шевченківський словник. — К., 1977. — Т. 2. — С. 139.

³ Наше минуле. — 1919. — № 1-2. — С. 22.

⁴ Русские пропилеи. — Т. 2. — С. 208-209.

⁵ Кибальчич Н. Воспоминание о Т. Г. Шевченке: Из рассказов моей матери // Киевская старина. — 1896. — № 2. — С. 178.

⁶ Основа. — 1862. — № 6. — С. 3.

⁷ Бородін В. С. Кому присвячена поема Шевченка "Сліпий" ("Невольник") // Збірник праць шостої наукової Шевченківської конференції. — К., 1958. — С. 48-56.

Вікторія ЗАХАРЧУК

“ПЕЧАТЬ КАЇНА” В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XX СТОЛІТТЯ

Біблія, одна із вічних книг людства, із її образними моделями езотеричного характеру неодноразово поставала в центрі зацікавлення дослідників. Русійною силою наполегливих пошуків залишається ностальгія людини за втраченим раєм, який постає у свідомості, як абсолютна модель довершеного і гармонійного світу. “Міфічний спогад про блаженний стан без історії (без гріхопадіння), – зазначає Мірча Еліаде, – переслідує людство з того моменту, як людина усвідомила своє місцезнаходження у Космосі”¹. Отже, цілком закономірним є той факт, що інтерес до одвічних істин Святого Письма із часом лише посилюється. Тому перед людством завжди постає питання про сенс існування, смисл Всесвіту, який, попри будь-які зусилля, залишається трансцендентним. Але жага пізнання, прагнення абсолютності спонукає людський розум відшукувати надсмісл, першопричину буття, щоб пояснити та обґрунтувати парадоксальність світобудови. Пошук істини буття здійснюється через вічні образи-символи, що слугують зручними моделями та втілюють багатогранність найбільших суперечностей світу. Тому література неодноразово зверталася до образу Каїна-першовбивці.

В українській літературі мистецьке осмислення образу Каїна здійснювалося під впливом історичних обставин та факторів національного та індивідуально-психологічного характеру, адже очевидним є те, що на переломі віку спостерігається хвиля зацікавлень Святим Письмом, яке слугує найбільш авторитетним джерелом та надійним духовним опертям у критичні моменти людського буття. Слід зазначити, що характер мистецького прочитання Біблії часто-густо був зініційований знаком доби, філософією окремого історичного часу, неминучим шуканням істини, разом із тим особливістю творчої душі автора. У нову добу до теми братовбивства, окрім І. Франка, зверталися О. Кобилянська (“Земля”), В.Сосюра (“Каїн”), І. Багряний (“Сад

Гетсиманський”), М. Хвильовий (“Мати”), Т. Осьмачка (“Легенда”), О. Забужко (“Казка про калинову сопілку”) та інші.

Поштовхом до творчої рецепції архетипного символу першобивці в українській літературі нової доби була філософська поема Івана Франка “Смерть Каїна”, що постала реакцією на містерію Байрона “Каїн”, переклад якої здійснив Франко. Варто зазначити, що у листі до М. Драгоманова від 20 березня 1889 року, який часто згадується багатьма дослідниками у критичній літературі, І. Франко про свій задум писав: “Він сидів мені в мозку ще від часу, коли я перекладав байронівського “Каїна”, і тільки торік я осилив якомсь сю жидівську легенду, домішавши до неї шматок з легенди про Фауста, котрий з вершин Кавказу оглядав рай”².

У містерії Байрона братовбивця — жертва парадоксальності світобудови, заручник істини, але не зумисний вбивця. Каїн здійснює руку на брата у приступі гніву, коли повстав проти Бога і хотів зруйнувати вівтар для жертвоприношень:

Авель, не жартуй!

Я вдарив в злості, але не на смерть.

О, пощо ж боронив-сь ми”?...³

Та все ж Байрон майже не змінює біблійної основи, адже наприкінці поеми ми бачимо досить близький переспів до Святого Письма, автор лише поглиблює амбівалентність Каїнової душі.

Події у поемі Івана Франка “Смерть Каїна” розгортаються вже після братовбивства, тому акцент автора спроектований на проблему пошуку істини буття та езотеричний зміст законів Всесвіту. У поемі “Смерть Каїна” релігійний скептицизм Байрона Франко обертає на філософські медитації на тему богопізнання і звільняє Каїнову душу від суперечностей: “...чого не зміг збагнути інтелект байронівського героя, збагнув інтелект Франкового Каїна”⁴. Не витримавши випробування духовності і вчинивши убивство, Франків Каїн долає стан екзистенційної фрустрації і здобуває тверде духовне підґрунтя.

Отже, Каїн у поемі Івана Франка відкриває для себе таємницю Всесвіту, розуміючи, що в руках його сконцентрована сила (знання), яка здатна виправдати людське існування:

*Значить — знання, то не бажання смерті,
не враг життя! Воно веде к життю!*

(...) Воно ні зле, ні добре.

Воно стається добрим або злим

*Тоді, коли на зле чи добре вжите.
А хто ж його вживає? Хто його
В руці держить, як той стрілець стрілу?
Хто той стрілець?*

Саме у цьому запитанні полягає той глибокий зміст поеми, що актуалізує її у сьогоденні, в еру, коли завдяки науково-технічному прогресу людство спромоглося зазирнути за лаштунки найбільших таємниць божественного задуму. Центральним стає запитання, чи візьме до рук керунок світом людина із твердим духовним підґрунтям? Та все ж Франко залишає Богові його світлий п'єдестал. Образ Каїна у поемі автора використано для підсилення акценту на ідеї гуманності світу, адже поет не вдається до засудження братовбивника, а робить його речником істини, який мудрістю свого серця розуміє божественний задум. Так, пригадаємо, на одному з автографів тексту поеми про Каїна із правками І. Франка збереглася примітка О. Маковоя: "22/2 89 скінчив Франко другу переробку Каїна". Сам казав, що мало що не зробив з Каїна Христа. Се мов дальший шаг Байронового "Каїна"⁶. У Байрона ж Каїн, як зазначає А. Виноградов, "це лінза телескопа, що ніде не знаходить місця для золотого престолу Всевишнього"⁷. Поема І. Франка "Смерть Каїна" неодноразово викликала зацікавлення у дослідників, його поява в українському літературному просторі була знаковою: послужила імпульсом для низки цікавих творів, спрямованих на новітнє оригінальне прочитання образу Каїна — братовбивці.

Так, у повоєнний час В. Сосюра звертається до релігійної тематики і пише у 1948 році поему "Каїн", що через політичні обставини довгий час залишалася у просторі мовчання. Відомо, що ще в юнацькі роки поет цікавився Старим Заповітом, пізніше захоплення біблійною тематикою знайшло відображення у ряді текстів релігійного змісту: "Каїн", "Мойсей", "Христос" (Легенда), "Вaal".

Поема "Каїн" розпочинає оповідь із гріхопадіння Адама і Єви аж до Каїнового злочину, хоча не є компіляцією біблійної легенди. Твір стає своєрідним продовженням Франкового бунту.

Зрадивши Адама, Єва зачинає від Демона Каїна:

*О другій ночі з лона-літа
З'явився Демона синок,
покликав жовтими очима,*

*що в них все той же давній гнів
(лиш крил немає за плечима)...
розкрилив вії, повні диму,
й за руку... Єву укусив...⁸*

Народжений же від Адама “білявий Авель на руках /трояндою в матері розцвівся, / мов стяг”⁹, у Каїна ж “душа темніша ночі, як думи демонів в Аду”¹⁰. Відтак Бог пророкує Єві розплату за вчинений гріх:

*Раю ж зорі
Ти вже не стрінеш на путі.
Ти вже запліднена Проклятим...
У безповітря ринув він...
І здійме руку брат на брата,
уб’є молодшого твоїй син!..¹¹*

Так автор витворює образ кровного зв’язку добра і зла, що постає, як єдність двох протилежностей — Каїна і Авеля. Цікаво, що у богомільських оповіданнях Сатанаель був первістком Бога, а Христос — другим сином, відтак, за повір’ям, світ творили два начала — добро і зло. Існує також легенда, згідно з якою Каїн створив усе нерухоме світу, а Авель — усе рухоме; суперечка, яка виникла між братами через поділ світу, призвела до братовбивства.

Мотив поділу світу на добро і зло, а людей на рід Каїна і Авеля, зустрічаємо також і у збірці Ш. Бодлера “Квіти зла”:

*Роде Авеля, в бенкетуванні
Він живе — тебе кохає Бог.
Роде Каїна, в мерзенній твані
Повзай і вмирай з журби й тривоги¹².*

У поемі В. Сосюри Каїн вбиває брата через ревності до крилатої діви:

*В очах її — проміння злива,
Немов із них дивився Бог...¹³*

Але Каїн отримує другий шанс — крилата діва здійнялася у небо та повернулася до нього вже земною красунею:

*Давно про це я знаю,
з тобою виріс я немов.
Я на небесну не зміню
Тебе, земна моя любов!¹⁴*

Цікаво, що тут простежується паралель із міфічною Ліліт, яку Бог створив ще до Єви. За переказом, Адам зажадав собі

такої ж земної жінки, як і він, тому Творець повернув діву на небо. Завдяки інтересу до кабалістичної літератури в епоху Відродження, Ліліт стала апофеозом жіночої краси, хоча за легендою має напівдемонічну природу¹⁵. В українській літературі до образу першодіви також звертався Б. Грінченко у легенді “Перша жінка”:

*Людина дивная стояла —
Земля укупі й небеса:
Немов зоря, душа сіяла,
Мов квітка — пишная краса*¹⁶.

Але, як і Каїн у поемі Сосюри, Адам обрав земну любов:

*Адам стояв... І у дівочі
Він не дивився зорі-очі,
Не взяв за рученьки малі, —
Мовчав, схилившись до землі,
І зрозумів Господь смутного
Своєю силою, без слів:
“Земля еси і від земного
Ще ти сягнути не здолив”*¹⁷.

В. Сосюра окреслює у різних аспектах одвічний конфлікт між землею та небом. Тут, на землі, людина залишається сам-на-сам із своїми страхами та жорстокими реаліями створеного Богом світу, а на небі — сам Творець, що із небесного п’єдесталу незворушно спостерігає за своїм творінням. Так, автор дорікає Богові за бездіяльність, коли змій спокушав Єву:

*А Бог все бачив... Та нічого
З небес не вдарило в траву,
Де повз удав, що дня чертоги
Не вздрить ні в снах, ні наяву,
Повстанець вічний...*¹⁸

Не менш гучно звучить докір автора у словах:

*І я молюся,
як той юнак, і в синь дивився,
але мовчала сумно вись...*¹⁹

Відтак конфлікт посилюється, а протистояння землі і неба відновлюється, коли Каїн повстає і оголошує Творцеві війну:

*Хто ми? Та ми — земний народ...
А потім підемо на небо
І Бога скинемо з висот*²⁰.

Ті ж слова зустрічаємо у “Квітах зла” Бодлера:

*Роде Каїна, здіймись до неба
І на грішну землю Бога скинь²¹.*

Протистояння землі і неба, а разом з тим і дихотомія добра і зла у контексті посилює апокаліптичні мотиви у поемі, Каїн, “знак майбутньої доби”, оголошує Богові війну, отже, бунт триває:

*Не небо це, а дім розпусти.
Я більш не хочу Бога знать.
Не я, а мною він проклятий.
Я для людей Едем верну.
Немарно татко мій крилатий
Оголосив йому війну²².*

Відтак повстає не тільки Каїн, а і сам автор дорікає Богові за недосконалість цього світу. Як і Франко, Сосюра розуміє, що над людством одвічно тяжіє тавро смерті (згадаємо, що поема Івана Франка має назву “Смерть Каїна”, отже, у центрі постає смерть, – прозріння грішника приречене). Взагалі, образ Творця у творчості В. Сосюри набуває деколи негативних обрисів. Так, у поемі “Христос” Юда постає слугою Бога, а крилата діва Марія дорікає Всевишньому за оману:

*Бог мене грубо
Дуриє, все дуриє...
Рвав мені губи,
І янголів спів
Крик мій глушиє...
Авель?! Його я
Не хочу знать,
як не хотіла.
Він чорний, мов тать...²³*

Такі настрої не відповідають великому гуманізму поета, його плеканням ідеї християнського всепрощення і любові. Але, можливо, тогочасна доба з її гіркими реаліями дає моральне право дорікати Богові за недосконалість його творіння.

Вічний образ грішника-братовбивці знайшов своє відображення і в романі І. Багряного “Сад Гетсиманський”. Звернення автора до євангельського мотиву співзвучне історичній дійсності доби. І. Багряний підносить тему до суті всесвітнього болю, використовує цей мотив у контексті сталінської доби,

апогею людської скверни. Це біль особистості, що протистоїть антигуманній тоталітарній системі.

Канонічним кантом звучить у романі легенда про Каїна, що підняв брата на вила, поволі танучи в тонах місячної сонати Бетховена: “На щиті вогненному, на щиті золотому Каїн підняв Авеля на вила і так держить його. Держить перед очима, не дає й зморгнути... А десь за ним хтось на роялі задушевно грає журну і бентежну сонату Бетховена. Місячну сонату. Хтось там теж дивиться на місяць. І грає... Вічна легенда про двох братів, вирізьблена на далекому місяці, бентежить душу, як і завжди, як і давно-давно колись в дні золотого дитинства, своєю трагедією, своєю таємничістю нерозгаданого – таємничістю не оправданої, кричущої зради. “Навіщо?! Навіщо ж брат підняв брата на вила?!”²⁴ – так закарбувалася у пам’яті Андрія Чумака легенда про тяжкий гріх, почута ще у дитинстві. Легенда, вкраплена у текстове полотно, проходить епізодом, але її присутність у романі має наскрізний характер.

Як твердить В. Саєнко, у романі існує дві парадигми значень – страждання і зрада – перша, за словами дослідниці, реалізується у біблійних образах Саду Гетсиманського, а друга – в образах Каїна, Авеля та Юди²⁵. Образ Юди у романі є домінантним, адже Каїн за традицією став уособленням братовбивства, тому актуалізація його у тексті замикається на сумнівах Андрія стосовно рідних братів. Відтак відбувається контамінація символів Каїна-братовбивці та Юди-зрадника: “Пекуче запитання “Хто?”, хто продав його, як той Юда Іскаріотський, стоїть перед ним вогненне й не погасаюче, за всіма спогадами, як той місяць за сільветами собору, над місцем його золотоголового дитинства (...) Логіка говорить, що то втяв хтось із його рідних братів, але все нутро бунтується шалено: “Не може бути!”²⁶.

У творі зникає той магічний ореол одвічного бунтівника, який відтворений у поемах Франка, Байрона та Сосюри. Перед нами знову постає Каїн-убивця, зрадник рідної крові. Така зміна зумовлена реаліями злободенної епохи. Автор повертається до традиційної інтерпретації біблійного сюжету.

У тому ж контексті мотив братовбивства набув художньої рецепції у новелі М. Хвильового “Мати”. Прагнення пояснити морально-психологічні причини убивства і зради рідної крові

опирається на інтенсивність функціонування символу крововідступництва.

Опинившись по різні табори, два брати, Остап і Андрій, забувають про кровну спорідненість, спричинившись до загибелі жінки, що дала їм життя: “Мати подивилась на сина і в присмерках місячної ночі, що проточилась на горище, побачила в Андрієвих очах підозрілий блиск. І вона одразу зрозуміла його: Андрій задумав убити свого п’яного брата Остапа”²⁷. Ставши на стежку братовбивства, Андрій підняв руку на свою матір, смерть якої стала домінантною у тексті.

У поемі Т. Осьмачки символ Каїна-братовбивці набув дещо відмінної творчої інтерпретації. Використовуючи народну легенду про зміну дня і ночі, письменник змальовує братню зраду:

Підліз до брата ось Бакум...

Два лікті в очі йому вкхнув...

Линула кров у стелю враз —

І дикий крик луки потряс!

Нещасний брат шляхи живі

Потяг лучами із крові...²⁸

Як і Каїн, Бакум несе покуту за вчинений гріх. Свідком зради став крук, що завжди супроводжував Андрія. Птах вирвав у Бакума око і загнав юнака у болото, куди щонаочі прилітав катувати убивцю (чи не надто нагадує покарання Прометея?). Сюжет легенди має символічний характер, автор підносить його у контекст антиномічної пари ночі і дня — добра і зла.

Розглянемо ще один текст, що відзначається новим відчитанням образу першовбивці. У контексті феміністичного дискурсу цікавою була спроба інтерпретації образу Каїна у “Казці про калинову сопілку” О. Забужко. Трагедія сестровбивства розгорнулася у рамках біблійної історії Каїна і Авеля — в такий спосіб авторка полишила межі традиційних означень та панівного дискурсу, адже зламала патріархальне кліше, задеклароване біблійною традицією.

Головна героїня отримала дар, що став причиною спокуси та її духовної загибелі. “...Цю Бог наділив силою, з якої велика спокуса може постати, не по тілу, а по духу тож ’ддайте її в черниці...” — пророкувала баба-прочанка. Ганна-панна піддається спокусі Каїна і чинить сестровбивство (зазначимо, що образ

Каїна, диявола та змія-упиря у творі чітко не розмежований). У канву твору також органічно вплітається народна легенда про Каїна, що підняв на вила брата Авеля: “А чому він його підняв на вила, спитала вона, хоч насправді їй хотілося спитати дещо інше — а саме, як може Бог вічно тримати їх там, на місяці, надто, того, на вилах, — чи ж йому не болить? Чому їх не розрізнено — от яке питання їй невиразно дошкуляло: якщо їх виставлено там на кару, то чому обох скарано однаково?” Відтак, непослідовність і парадоксальність божественної природи спонукає Ганну піддатись спокусі демона-змія, і, головне, тут чітко простежується фаустівський мотив, що має місце у поемі Франка “Смерть Каїна” та містерії Байрона “Каїн”, у тексті знову виринає мотив бунту.

Також цікавим є дискурс жіночої сексуальності у тексті О. Забужко, що набуває перверсійного характеру, де процес утвердження жінки здійснюється через демонізм, еротичний нарцисизм та естетизування тіла: “...з солодким жахом убачала в кришталах власного тіла чашу з Святими Дарами, тільки тоді їй здавалось, мов на дні того провалля, куди отак упівоча ледве важилась глипнути й зараз-таки одсахалась, отворено, й грають сліпучим світлом, райські брами заживоття”²⁹. Згадаємо, що замилювання жіночим тілом зустрічається також у романі О. Забужко “Польові дослідження з українського сексу” та “Дівчатка” (в останньому навіть із лесбійським забарвленням). Отже, утвердження героїні відбувається через ідеал вищої жінки, — жінки, яка стає посередником між небом і землею, що поєднує у собі демонічну та божественну природу одночасно, а відтак це ідеальний, довершений союз у контексті творення та динаміки світу. Авторка вводить у простір тексту конфлікт діонісійського та аполонівського дискурсу, тому сестровбивство у творі відіграє ледь не визначальну роль. Так через акт убивства сестри, що разом із Дмитром належить до діонісійської сфери, а, отже, як твердить Т. Гундорова³⁰, циклічної, замкнутої, головна героїня звільняється і обирає Каїна, — а це вже аполонівський світ, що є нескінченним мистецьким простором: “... і ось вона була, краса, таки правда, що сліпуча, мов шкіру з тебе здерто на сам вид, та тягло від неї — застиглим, мов навіки, холодом: тою самою тоскною, безберегою, як море, передсмертною мукою стратенця, що вже скільки разів миттєвим

стиском підсилала їй серце, а тепер простяглась перед нею втілена навіч, не обійдеш — не об'їдеш”³¹. Відтак у масці демонізму реалізується вихід за межі панівного дискурсу. Але конфлікт у тексті залишається невирішеним, адже убивство скоєно, а головна героїня божеволіє. Таким чином, протиставлення діонісійської та аполонівської сфер лише посилюється.

Отже, розглянувши низку творів, що відзначилися найбільшою оригінальністю прочитання образу братовбивці, можемо твердити, що архетип Каїна в українському літературному просторі нового часу слугував зручною моделлю та відкритою структурою для творчих варіацій, що започаткував І. Франко. Інтерпретація образу Каїна полишила рамки традиційного відчитання і рухалася у напрямку новаторства, часто визначалася особливістю творчої рецепції автора та залежала від характеру філософії світосприйняття тої епохи, в яку творча уява автора змушувала оживати постать братовбивці. Зазначимо, що неосаяжність даної проблеми змушує шукати відповідей не одне покоління, тому всі спроби проінтерпретувати образ Каїна слід залишити відкритими для подальшого діалогу з наступними поколіннями.

¹ Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно. — К.: Основи, 2001. — С. 137.

² Франко І. Смерть Каїна // Франко І. Зібрання творів : У 50 т. — К.: Наукова думка, 1976. — Т. 1. — С. 481.

³ Байрон Дж. Каїн. Містерія в трьох діях // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1978. — Т. 12. — С. 632.

⁴ Скоць А. Вічні образи в поемах Івана Франка (На матеріалі філософських поем “Смерть Каїна” і “Мойсей”) // Іван Франко і світова культура. — К., 1990. — Т. 2-3. — С. 304.

⁵ Франко І. Смерть Каїна // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1976. — Т. 1. — С. 286.

⁶ Там само. — С. 482.

⁷ Виноградов А. Байрон // Виноградов А. Оужденіе Паганини. Байрон. — М.: Правда, 1985. — С. 494.

⁸ Сосюра В. Каїн // Сосюра В. Вибрані твори: У 2 т. — К.: Наукова думка, 2000. — Т. 2. — С. 24.

⁹ Там само. — С. 25.

¹⁰ Там само. — С. 28.

¹¹ Там само. — С. 20.

¹² Грінченко Б. Перша жінка // Грінченко Б. Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1990. – Т. 1. – С. 167.

¹³ Сосюра В. Каїн // Сосюра В. Вибрані твори: У 2 т. – К.: Наукова думка, 2000. – Т. 2. – С. 28.

¹⁴ Там само. – С. 39.

¹⁵ Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М., 1988. – Т. 1. – 671 с. – Т. 2. – С. 55.

¹⁶ Грінченко Б. Перша жінка // Грінченко Б. Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1990. – Т. 1. – С. 106.

¹⁷ Там само. – С. 107.

¹⁸ Сосюра В. Каїн // Сосюра В. Вибрані твори: У 2 т. – К.: Наукова думка, 2000. – Т. 2. – С. 17.

¹⁹ Там само. – С. 33.

²⁰ Там само. – С. 35.

²¹ Бодлер Ш. Поезії. – К., 1999. – С. 168.

²² Сосюра В. Каїн // Сосюра В. Вибрані твори: У 2 т. – К.: Наукова думка, 2000. – Т. 2. – С. 43.

²³ Сосюра В. Христос // Сосюра В. Вибрані твори: У 2 т. – К.: Наукова думка, 2000. – Т. 2. – С. 60.

²⁴ Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 19.

²⁵ Саенко В. Особливості трактування біблійних мотивів в українській та російській романістиці про апокаліптичний 1937 рік (“Сад Гетсиманський” Івана Багряного та “Факультет непотрібних речей” Юрія Домбровського) // Біблія і культура: 36. наук. статей. – Чернівці, 2000. – Вип. 1. – С. 95.

²⁶ Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 21.

²⁷ Хвильовий М. Мати // Хвильовий М. Твори: У 2-х томах. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. – С. 546.

²⁸ Осьмачка Т. Поезії. – Київ, 1991. – С. 62.

²⁹ Забужко О. Казка про калинову сопілку. – К.: Факт, 2000. – С. 68–69.

³⁰ Гундорова Т. Гундорова Т. *Femina Melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.

³¹ Забужко О. Казка про калинову сопілку. – К.: Факт, 2000. – С. 69.

Степан ЯРЕМА

ПРО АВТОРСТВО ОСТАННІХ ДВОХ ПРАЦЬ П. КАРМАНСЬКОГО

У січні 1946 року П. Карманського звільнили з посади директора музею Івана Франка, яку він обіймав від дня відновлення праці цієї установи восени 1944 року. Почалися роки цькувань поета на зборах і в пресі та заборони друкувати свої твори, а в листопаді 1947 року його виключили зі Спілки письменників як “запеклого українського буржуазного націоналіста”. Приводом послужили його “антирадянські” вірші, які нібито знайшли в Львівському радіокомітеті, як пише сам поет, хоч офіційного повідомлення про те не було. Можливо, йшлося про вірші, пущані під враженням масових звірячих убивств у тюрмах, зокрема загибелі чоловіка приятельки поета кооператора Ореста Радловського, що розкрилися в перші дні війни після втечі більшовиків зі Львова. У січні 1950 року в помешканні П. Карманського провели обшук і між іншими забрали “антисоветскую книгу П. Кулиша “Чорна рада”, як указано в протоколі. Протягом січня поета возили на цілонічні допити в обласне управління МДБ. На закінчення як покуту за всі націоналістичні гріхи його зобов’язали як доброго знавця написати працю про Ватикан. Цей помисл М. Григорович (див. далі) приписує всевладному секретареві ЦК КППС М. Суслову.

Стероризований поет почав збирати в бібліотеці матеріал з історії папства та взявся писати на цю тему. Десь за півроку, коли він на вимогу показав зроблене, його висміяли: не історичної студії потрібно, а гострий політичний памфлет, що викривав би “ворожу реакційну суть Ватикану”. У цей час різко погіршилося підірване чотирирічним цькуванням і так неміцне здоров’я сімдесятирічного поета. Десь навесні він, знепритомнівши, впав на вулиці, на щастя, недалеко від дому, і відтоді почалася його важка хвороба. Він уже не виходив з дому, а по кімнаті пересувався, опираючися на крісло, яке сунув перед собою. Улітку 1951 р. він пише М. Рильському,

що не може приїхати до Києва, бо став калікою. Провідний львівський журналіст, завідувач відділу газети “Львовская правда” Михайло Григорович Флейшман, що друкувався під псевдонімом М. Григорович, у своїх спогадах під назвою “Жандарми з обкому”, опублікованих у нью-йоркській газеті “Новое русское слово” (12 жовтня 1982) і по-українському в “Новому шляху” та “Літературній Україні” (2 червня 1992), згадує: “Ніяку книгу Карманський вже не був у стані писати. Глибока склероза не давала йому змоги пригадати ім’я не тільки папи, але й рідного батька. Гебістські кати, очевидно, перестаралися. До поета прикріпили бригаду львівських і московських журналістів, спеціалізованих на політичних підробках. Бригада сфабрикувала книжку про існування нібито зв’язків українських націоналістів з Ватиканом в ім’я їх спільної підривної антисоветської діяльності. Цінність її полягала в тому, що писав її ніби “очевидець”, який проживав у Ватикані”.

Брошура під назвою “Ватикан — натхненник мракобісся і світової реакції” (Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1951. — 48 с.) з П. Карманським як автором вийшла десь у листопаді 1951 р. Після львівського появилася київське видання (К.: Держполітвидав УРСР, 1952. — 64 с.), а в 1953 році — друге львівське. В архіві поета, що зберігається в С. Яреми, єдиним документом у цій справі є лист від 22 квітня 1952 заступника головного редактора Держполітвидаву Г. Зацепіліна, який, зберігаючи формальності, пише П. Карманському: “По-перше, як самі побачите, прочитавши рукопис, що він більш ніж на три чверті відрізняється від книги, виданої у Львові. Отже, це нова праця, і ніяких порозумінь ні з обласним видавництвом, ні з Вашим соавтором (читай — співавтором. — С. Я.) по першій книзі у Вас не повинно бути. По-друге, у нас до Вас буде велике прохання. Будь ласка перевірте всі імена, особливо пап, їх порядкові числа. Ваш (тобто львівський. — С. Я.) рукопис ми вважали за потрібне трохи доповнити матеріалами про Шептицького, про його зв’язки з націоналістами, про зрадницьку роль греко-уніатської церкви в період Вітчизняної війни. Усі матеріали ми просимо також уважно прочитати і простежити, щоб у рукопису було дано точні імена і прізвища, щоб не було переплутано події і факти. Проте все це стосується до всього рукопису. Що ж до Вашого бажання додати щось ще в рукопис, то взагалі кажучи, в даному

вигляді він, на наш погляд, відповідає поставленим перед ним завданням". Словом: Ви можете тільки виправляти дрібні неточності, а до всього іншого не втручайтеся. Проте П. Карманський якби навіть і захотів виправляти, то вже не був на це здатний. Звичайно, можна 74-річному поетові закинути, що не протестував, але в ті сталінські часи для цього треба було неабиякої мужності, а прогресуюча хвороба, що прикувала його до ліжка, довгорічне цькування та злидні вдома зламали його: він став до всього байдужий. Тут виразно сказано, що три четверті книжки не має ніякого стосунку до Карманського, а четвертина написана нібито зі співавтором, який скористався хіба що попередніми нотатками титульного автора. Напевно це був той матеріал, який, попередньо відредагувавши, опублікував журнал "Жовтень" (1951. — № 7. — С. 69-76) під назвою "Ватикан на службі імперіалізму". Тут нема нічого про українських націоналістів, а про А. Шептицького сказано тільки те, що він "осудив насильство селян, які боролися за своє соціальне і національне визволення".

У фонді львівського видавництва в Державному архіві Львівської області (ДАЛО, ф. 1695, оп. 4, сп. 504) є тільки одна справа під назвою "П. Карманський: Ватикан — натхненник мракобісся і світової реакції". У ній на аркушах розклеєні сторінки київського видання з резолюцією "До набору. 28.11.1953" з нечітким підписом. Це, очевидно заготовка до другого видання у Львові. Ніяких інших згадок, як-небудь зв'язаних з цією брошурою, я не знайшов, переглядаючи увесь фонд за 1950—1953 роки. Мабуть усе знищено.

Висновок: Працю "Ватикан — натхненник мракобісся і світової реакції" П. Карманський не писав, це фальшивка, видана під його іменем.

Як твердить М. Григорович, брошура подобалася М. Суслову і П. Карманського помилували. У квітневому номері журналу "Жовтень" за 1951 рік уперше після довгої перерви появився його вірш. Коли 24 листопада 1952 року його поновили в Спілці письменників, і десь на початку 1953 року видавництво попросило щось до друку, то дружина запропонувала спомини.

Ці спомини під назвою "Мої будні" (пізніша авторська назва — "На переломі") П. Карманський писав у Прудентополі (Бразилія) в жовтні 1924 р. і продовжував на пароплаві, їдучи до Європи наприкінці листопада 1925 р., а також у

Дрогобичі взимку 1955 р., нарешті, у Львові 1943 р. їх рукопис – варіант 1 – загинув.

Сподіваючися опублікувати спогади, автор відредагував їх десь у 1943, а може, в 1949–1951 роках, достосовуючи по змозі до тогочасного правопису, та передрукував на машинці. Цей машинопис (далі варіант 2) зберігся в архіві поета, а дрібні виправлення, зроблені тремтячою рукою, дозволяють датувати їх 1952 роком. Він надрукований на поганому (воєнному) пожовтілому папері і закінчується згідно з пагінацією 143 сторінкою. Оскільки 12 сторінок задруковані тільки наполовину, загальний обсяг тексту мав би становити близько 7,1 авторського аркуша. Проте в машинописі бракує 35 сторінок, що відповідає 1,8 а.а. Перші з них – 33 сторінки – охоплювали роки 1901–1908, тобто навчання в Римі й у Львівському університеті, життя літературної богеми та перебування в Ловрані. Решта – від кінця 1914 до червня 1917 року – присвячені перебуванню поета у Відні та його просвітницькій праці в таборах українців-полонених російської армії в Німеччині. Невідомо, чи ці аркуші десь поділися, чи автор сам їх знищив. Спогади закінчуються вступом німецьких військ до Львова.

Напевно, заки віддати машинопис у видавництво, П. Карманський вніс у нього дрібні виправлення та значні скорочення: у підсумку він викреслив біля 520 рядків, що становить приблизно 0,8 а. а. або 12 % цілого тексту. Це стосувалося інтимних переживань поета, зокрема його романтичної любові до піаністки Лоти в Ловрані, якій присвятив великий цикл лірики “Тібі Lota” в збірці “Пливе по морі тьми”; згадок про свою творчу працю, про проскрибованих А. Крушельницького, К. Трильовського, Л. Цегельського, В. Щербаківського та ін. Радикально скорочена розповідь про Василя Вишиваного, діяльність дипломатичної місії УНР у Ватикані, громадське життя українців у Бразилії, непорості стосунки з польською владою тощо.

Відредагований текст, доповнений значно стислішим від первісного, описом подій з відсутніх сторінок та кінцевим розділом про німецьку окупацію, займає 150 стор. або 6,7 авторських аркушів. Через брак докладнішої інформації вважатимемо його авторським текстом під назвою варіант 3, який зберігається в архіві поета.

Видавництво доручило комусь докорінно переробити цей варіант. В архіві П. Карманського є перероблений примірник,

в якому менші зміни внесено чорнилом прямо в текст варіанту 3, а місця з більшими змінами та нові написано від руки і вклеєно в текст. Розглянувши це письмо, Р. Федорів категорично заперечив, що воно належить титульному редакторові Ю. Мельничукові. У ДАЛО (ф. 1695, оп. 4, сп. 615) зберігається машинопис переробленого варіанту на 244 сторінках обсягом 9,7 а. а. Анонімний співавтор залишив тільки 2420 рядків у первісному вигляді або несуттєво змінені, що становить близько 57 % авторського тексту. Можливо, ця цифра дещо занижена, бо, переробляючи, він так чи інакше використовував авторський текст. Назовім цей примірник варіантом 4.

Перероблення полягало ось у чому.

У текст вставлено нові частини завбільшки від кількох рядків до десяти сторінок. Для прикладу наведу теми декількох з них. Про старого гімназійного інспектора Крашевича, “спільника Грушевського”, який “отруїв” учня націоналізмом, говорячи, що “українці мусять триматися разом” і промовчуючи, як українська буржуазія і поміщики експлуатують українських робітників і селян. Особливо багато дрібних вкраплень і великих вставок про митрополита Шептицького з такими нищівними характеристиками-ками: *відомий міжнародний шпигун, активний агент австро-німецьких імперіалістів, організатор шпигунства і великих політичних диверсій, стерж'ятник, за згодою і благословенства якого загинули тисячі і тисячі українців*. Зазначу, що в авторському варіанті 3 (крім кінцевого розділу) про Шептицького є лише одна згадка на три рядки, де сказано, що автор в ньому розчарувався з посиланням на поему “Плач бразилійської пуші”. У цій поемі, написаній у Бразилії в розпалі боротьби з василіанами, які гальмували організаційну та просвітницьку працю, поет критикує митрополита, що став на бік ченців.

Авторський текст переказано, надаючи особам та подіям інше проти оригіналу освітлення та трактування. Наприклад, автор пише: “О. Назарук (радикал, а потім найревніший католицький воїн), висланий Петрушевичем в Канаду, вимантив від земляків щось 35 тисяч доларів титулом позики урядові, виповів свому суверенові послух, виганьбив його публічно в пресі і за ці гроші створив для Скоропадського “Січ”, мальовану його гвардію в США”. Після переробки читаємо: “*Радикал О. Назарук витягнув із земляків в Канаді щось 35 тисяч доларів позики урядові, привласнив ці гроші собі, а сам найнявся в американську розвідку*”.

Усунено текст, почавши від окремих слів, зокрема прізвищ, до цілих сторінок, часто без видимих причин. Немає передмови під назвою “Вияснення” та епіграфа з вірша М. Лермонтова: “Что без страданий жизнь поэта? И что без бури океан?” Знято або значно скорочено описи хоч би трохи позитивних подій в особистому та громадському житті, зокрема в літературній царині. Нема про священників, в яких П. Карманський гостював під час канікул, про добру вдовицю, в якій мешкав, про працю в адвоката, про Василя Вишиваного, про успіхи дипломатичної місії у Ватикані, про життя українців у Бразилії. Вилучено всі ліричні відступи про красу природи, роздуми про свою творчість та особисте життя. Пропущено про юнацьку любов до дочки етнографа М. Зубрицького, що вилилась у вірші першої збірки “З теки самовбивця” або до Зосі Немоевської, під впливом якої написав ліричний цикл “*Mare tenebrarum*”, опублікований у “Літературно-науковому віснику” (1910). Остаточна редакція завершила кастрацію, знявши розповідь про ніжні почування поета в Римі до мексиканської співачки Гелени Марін, якій він посвятив вірші, що ввійшли в збірку “Ой люлі, смутку”.

У текст вкраплено специфічну більшовицьку лайливу лексику для характеристики подій та осіб, приклади якої я подавав раніше.

Змінено назви цілості на “Крізь темряву” та всіх розділів, а також поділ на розділи.

Зазначимо, що жодний з варіантів віршів ані з архіву поета, ні з державного не датований, тому неможливо точно встановити час їх написання.

Далі з варіантом 4 розправлявся вже напевно титульний редактор Юрій Мельничук. У ДАЛО зберігається (ф. 1695, оп. 4, сп. 615) машинопис варіанту 4 з виправленнями редактора, а також його передрук – варіант 5. Крім мовних та стилістичних виправлень, праця редактора зводилася головню до скорочень. Він усував по змозі все, що стосувалося творчості та характеризувало індивідуальність поета, даних про його особисте та українське життя в Галичині й поза нею. Він викреслив сторінки про старшого друга П. Карманського під час навчання у Ватикані, українського філософа-позитивіста Володимира Лесевича, за кошти якого поет закінчив університет. Про письменника О. Шпитка. Усього не перелічиш. Моти-

вацію деяких скорочень важко встановити. Створюється враження, що текст підганявся під заданий обсяг. Редактор дає мало своїх вставок, але одну з них, типову, наведу. Він говорить від імені автора таке: *“Я не розуміє тоді, що моя діяльність у союзі [Український союз у Бразилії – С. Я.] шкодила бідності, бо різними культурницькими заходами, сповненими націоналістичного змісту, відволікала її від гострих соціальних питань”*.

Варіант 5 займає 151 сторінку обсягом 6,5 а. а., тобто менше на 0,57 а. а. від первісного варіанту 2 і на 3,2 а. а. від переробленого варіанту 4. Варіант 5, ще раз скорочений, можливо, в обліті (зокрема знято абзац про В. Панейка), вийшов у світ спершу у журналі *“Жовтень”* (1956. – № 9. – С. 73-96 і № 10. – С. 66-105), а незабаром окремою книжкою *“Крізь темряву”*, що її видали двічі (Львів: Львівське книжково-журнальне видво, 1955. – 111 с. і 1957. – 107 с.). Отже, з одного боку, маємо варіант 2 споминів, а з другого – публікацію. Ми бачили безпрецедентну наругу над авторським текстом, з якою редактори перетворювали його. Забагато зайняло б часу зіставляти рядок за рядком авторський текст з опублікованим, але порівняймо, хоча б побіжно, останній розділ про німецьку окупацію, який П. Карманський писав уже більш-менш орієнтуючися, як треба і що можна писати.

З первісного тексту (варіанту 3) усунено: велику частину про фашизм і його прояви в Галичині, напевно, для того, щоб усю вину перенести на українських націоналістів і греко-католицьку церкву; висвітлення історичних умов у Галичині, що якоюсь мірою виправдовували поведінку автора й галичан; розповідь про розгубленість у перші дні війни та смерть О. Тудора й О. Гаврилюка.

Зникли також згадки про позитивні події: відкриття шкіл, гімназій та вищих фахових курсів, діяльність клубу письменників, субсидії, які виплачувала діячам культури, зокрема авторові, кооператива *“Народна торгівля”*, про перекладацьку працю письменника.

Зате появилася велика вставка проти греко-католицької церкви, яку уособлював митрополит А. Шептицький. Коли в оригіналі тільки один раз сказано, що він закликав вірних бути слухняними, то в книжці йому присвячено 47 рядків, в яких його облило брудною лайкою та приписано такі несусвітні вчинки, як *створення дистрикту Галичина, вислуговування перед*

Гітлером, організацію стеження за людьми, які служили більшовикам. Згадано також про “стару націоналістку” Олену Степанів.

Текст рясніє неправдивими відомостями, які П. Карманський просто не міг написати. Наприклад, такі нісенітниця, розраховані хіба що на нетямущих людей: “Грушевський уважав, що українці походять від німців. За Личаківським цвинтарем поховано тисячі замордованих жінок і дітей. Львів перейменували на Лемберг. А. Левицький працював в Українському центральному комітеті. С. Бандера і А. Мельник утекли зі Львова перед самим приходом Червоної Армії”.

У підсумку з авторського тексту залишилося тільки 16 % і то нашпигованих лайливими епітетами.

Висновок: Після переробок, вставок і п’ятиразових скорочень авторського тексту важко в ньому знайти незаймані місця, хоч за обсягом він майже не змінився. П. Карманський створив канву, на якій на замовлення партії редактори виткали брудну політичну підробку.

У цій статті я хотів показати, як безмежно свавільно редактори переробляли тексти навіть відомих і заслужених авторів, виставляючи їх у викривленому вигляді перед читачами та поширюючи від їх імені фальшиві відомості. На жаль, навіть ерудовані вчені не зуміли критично підійти до таких творів. У збірнику “Олена Степанів: наукові праці, есе, спогади” (Львів: Наук. Т-во ім. Шевченка, 2003) Я. Дашкевич передрукував уже вкотре свою давню статтю (див., наприклад, газету “Ратуша” – 19.11.1992; “Пам’ятки України” – 1992) “Олена Степанів – спогад про “радянський період” життя”, в якій зневажає П. Карманського, цитуючи з їдким коментарем редакторську вставку у книжці “Крізь темряву”. А за ним це повторюють інші автори, і так пішов гуляти по світі чорний поговір.

Отже, на основі матеріалів з архіву П. Карманського, Державного архіву Львівської області та спогадів сучасників щодо публікацій, у яких П. Карманський є титульним автором.

Впливає що брошуру “Ватикан – натхненник мракобісся і світової реакції” (Львів, 1951 і 1953; Київ, 1952) писав не П. Карманський.

Спогади “Крізь темряву” (“Жовтень” – 1955. – № 9 і 10; Львів, 1955 і 1957) редактори скоротили, переписали, доповнили та нашпигували лайкою авторський текст так, що в незмінному виді залишилося близько 16 %. П. Карманський дав лиш канву, на якій створено підробку.

Любомир СЕНИК

ІДЕАЛІЗМ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА

Дотеперішнє трактування світогляду поета в материковому літературознавстві ґрунтувалося на офіційно визнаній філософії матеріалізму і було зрозумілою річчю, не потребувало зусиль для доказу цієї думки. “Незнищенність матерії”, про яку писав Дмитро Павличко в передмові до підсоветського видання в Україні творів Антонича, – навіть у цій умовній однозначності скривала глибокий підтекст, хоч і назовні мала одверто суперечливий характер: якщо все матеріальне є тлінне, то “незнищенність” отої загадкової “матерії” є нічим іншим, як незнищенністю духу. Тут Д. Павличко змушений знову ж таки відповідною ідеологічною “установкою” зробити поезію Антонича свідченням того, що, мовляв, “великий талант пробивається крізь тернові хаші ідейних манівців і хитань на шлях передових думок свого часу...”¹. Отже, є в поета “ідейні манівці” і “хитання”, але все кінчається добре, бо є “шлях передових думок” і т. д.

У наших спостереженнях закладена полеміка з автором передмови. Певна річ, Д. Павличко прагнув за всяку ціну домогтися видання творів Антонича, але слід було переконати “власть імущих”, що поет не “реакціонер” або ж гірше – не ворог “трудящих” і може успішно прислужитися культурі “розвиненого соціалізму”. Але це лише один бік справи, радше політичний, ніж науковий. Є й інший.

У передмові до “Зібраних творів” поета 1967 р. Святослав Гординський стисло торкнувся теми “матеріалізму”, відзначивши, що “проблема людського буття, народження, життя і смерті, і зв’язане з ними відношення людини до Бога, космосу і всіх речей, була центральною проблемою його поезії, до неї він підходив філософськи глибоко, хоч його відповіді, якщо їх такими можна назвати, були зовсім інші, ніж ті, що їх міг би дати філософ і теолог”. – І далі, продовжуючи тему, вказує: “Ствердивши, що “закони біосу однакові для всіх” – людини, звірів і рослин, – Антонич прославляв матерію за її незнищальність... Можна б це прийняти за визнання матеріалістичне,

коли б не одночасна зматеріалізована суть його поезії, що сягала дна слова (“праслова”). Дехто з надто ортодоксальних критиків, і давніших галицьких, і теперішніх радянських, рад був пришити Антоничеві якийсь матеріалістичний світогляд, не взявши до уваги того факту, що він тільки стверджував загальновідомі біофізичні істини людського існування”².

Неможливо було в умовах режиму констатувати ІДЕАЛІЗМ поета, що спирався на певні ідеалістичні філософські системи й одержав адекватне відображення в образній системі його поезії. Отож тільки тепер стало можливим побачити ту “приховану”, бо опосередковану через образ, філософську основу творчості Б.-І. Антонича.

Одну з таких спроб нового прочитання поета бачимо в дисертації Ю. Андруховича “Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму” (1996), де тема ідеалізму світогляду поета порушена у зв’язку, як видно з поставленої в дисертації проблеми, власне з літературно-естетичною концепцією поета. Цікавими є судження про те, що поет еволюціонує від “романтично-ідеалістичного світовідчуття полярності, опозиційності земного і небесного (збірка “Привітання життя”) через конкретизацію Абсолюту (“Велика гармонія”) до синтетичного співіснування і взаємного проникнення світу реальності та світу казки (збірка “Три перстені”) та усвідомленого прагнення екзистенційної повноти буття (збірки “Книга Лева” та “Зелена Євангелія”)...”³. Далі йде мова про близькість поета до раннього модернізму у формі неоромантизму і символізму і завершується тема думкою про зрілого поета, а саме: “Ідеалізм зрілого Антонича прямує до ідеалістичного екзистенціалізму, що розюче зближує його з ідеями його сучасників Р. М. Рільке та М. Гайдеггера. Це насамперед усвідомлення вищої єдності всіх форм буття з його “невпійманною основою” і особливого, високого призначення поета”⁴.

“Високе призначення поета” — без сумніву, ідеалістичне бачення творця, покликаного талантом до дійства словом. Однак “призначення” — це лише констатація служіння словом. Щоб слово виконувало свою роль, воно само має наповнитись філософією самопосвяти. Однак у проблемі світогляду Антонич слушно відзначає в статті “Сто червінців божевілля” домінанту

світосприймання, світовідчуття, емоційне “наповнення” цього бачення, в той час коли світогляд є мисленним феноменом, “а в дійсності кожне справжнє мистецтво, кожна справжня поезія виростили з емоції і зі світовідчуження”⁵. Дар слова як феномен таланту (“вродженої” здатності) в інтерпретації поета (“пісні, що їх диктує Бог”) має ідеалістичне бачення світу: “наділення” словом є актом, не залежним від волі людини. І звідси “служіння словом” є імператив духу. Проте тут присутня інтенсивна праця над словом (за спогадами сучасників, поет невсипуючою працею досягав досконалости мови і ладу образної системи). Таким чином, “покликання” реалізується через працю над словом, над образним ладом тексту. Опозиція — дар (талант) і праця (творчий процес) — ґрунтується на ідеалістичній візії слова як сутности усього, закріпленого в ньому (слова “пахнуть житом, сіном, сонячними днями, надихані землею та навіяні вітрами”). Звичайно, слово — “зматеріалізована” ідея. Творчий екстаз — це не лише молодість, а насамперед стан душі, окриленої радістю творення (“До моєї пісні”). Динаміка світу підкреслює цю радість:

*Гей, же п'яній, і лети, і крутисся,
пісне моїх двадцятьох і трьох літ!* (112).

У названих вище опозиціях (світогляд — світосприймання), здавалося б, непримиренних, існує зв'язок, про який поет нічого не говорить, хоч розуміє, що на емоцію впливають ряд чинників, у т. ч. й світоглядні, і грань між емоційним і світоглядним світосприйняттям тонка, ледве вловна. Найважливіший тут чинник, який, з одного боку, спирається на глибину відповідних переконань автора (світогляд) і надає, з іншого, — певного характеру (колериту) емоціям поета. Складність аналізу полягає в тому, щоб побачити, “прочитати” цей чинник і таким способом визначити його, знову ж таки маючи на увазі його завуальованість у поетично-образній формі. Дихотомія тут, на перший погляд, уявна, насправді існує через витворений, як іронічно називає Антонич, “світоглядниками” однобічний процес сприймання поезії, коли на художній образ (мистецький твір) не дивляться як на єдине ціле.

Маючи на увазі ці попередні зауваження, відносно легше виявити змістово-емоційну сутність образу (образної системи)

в контексті оголошеної проблеми. І йдеться не тільки про “ідеалістичний екзистенціалізм” поета, на що вказує Ю. Андрухович, а, очевидно, про щось більше і масштабніше – філософічність поезії Антонича, духовність як феномен філософсько-образного синтезу якраз на ґрунті ідеалізму. Отже, і філософська концепція, і поетична візія світу з відповідною образною системою – це художня цілість, органічна поетовому світобаченню і неподільна, не роз’єднальна на якісь окремі елементи. Синтез поетичного мислення – це єдність багатовекторного світосприйняття та емоційних реакцій на “світ” з, природно, відповідною філософською основою (світогляд), єдність думки й почуття, синтез “просторової” лінії, кольору, музики.

Але й це для Антонича “замало”: традиція ніби випереджується, але не перекреслюється власним досвідом, який, проте, закорінений “у культурі: національній, європейській, світовій... У культурі як “образ світу”, який відклався в найзаповітніших символах, сюжетах, духовних цінностях даного народу – або багатьох народів”⁶.

Тут багатобарвна палітра реакцій поета (ліричного героя) на складний світ – гармонійний і дисгармонійний, мікро- і макросвіт-космос – створена уявою, націленою на історичне, позаісторичне, містичне дійство людського духу. Такий універсальний “зріз” мимоволі наводить на думку про таку ж універсальність філософії, яка прислужилася поетові для його зрілості. Щоправда, як відзначає О. Потебня, “як абсолютна істина, так і абсолютна універсальність недосяжні, але прагнення їх доводить до нового розвитку і нового ускладнення та поглиблення змісту”⁷. Антоничів універсалізм виявляє справді поглиблений зміст його візії світу, де власне ідея (Бог) превалює в усьому сушому.

Та найважливіше – в усьому він універсальний творець свого “світу”, тобто іншої, третьої дійсності. Ідеалістичний, майже містичний вираз його – в символі Лісу, Міста і т. д., що про них пише М. Новикова в цитованій передмові. Все це явний вираз *ідеалістичного* (інший тут ні при чому) бачення поета. Ця, кажучи словами С. Гординського, “здематеріалізованість” поезії Антонича принаймні вказує на одну суттєву властивість поетового мислення: світ, який вибудовує поет у

своїй візії, має певну закономірність, скажемо, циклічність (де бачимо ідею вічності, переходу одного в інше), задану самою ж природою, але поняття “природи”, зрозуміло, має духовний, НЕ матеріальний зміст. (Саме тут, можливо, шукатимуть пантеїзму поета, однак обожествлення природи, певна річ, не означає ототожнення її з Богом). Міфологеми поета сповнені духом Творця, тобто і за поетовим захопленням життям, його динамікою і невідворотними змінами, і за обожествленням природи, наповненої духом буття в широкому, філософському значенні, є ПРИСУТНІСТЬ первинної ідеї, про яку поет не пише як про зрозумілу річ. Поет у постійному русі до осягнення СУТІ.

*Я ждав так довго, я ждав на хвилю ту,
як врешті зрозумію життя таємний глузд...*

(“Об’явлення”, 56).

*Щораз глибше та ширше сягаю словами,
може, згодом доб’юся до дна.*

(“Ошадніш на слова...”, 229).

Звернення ж до сакральної теми, біблійні мотиви й образи в поезії Антонича і, особливо, збірка “Велика гармонія”, вперше опублікована в нью-йоркському виданні, говорять про духовну цілеспрямованість поета в руслі християнської ідеї. Поетова інтерпретація сакральної теми, звичайно, має керигматичний характер: адже йдеться про його, поета, візію, а не про християнсько-церковну догматику. (Такого ж характеру й наша інтерпретація). І всюди поет залишається не відстороненим від конкретики свого життєвого кола, навпаки, і в сакральній темі саме завдяки національній, навіть локально етнічній, конкретики він осягає незвичайної виразності.

*Народився Бог на саях
в лемківськiм містечку Дукаї.*

*Прийшли лемки у кресанях
і принесли місяць круглий.*

*Ніч у сніговій завії
крутиться докола стріх.*

*У долоні у Марії
місяць — золотий горіх.*

(“Різдво”, 107).

У такому ж дусі написаний і вірш “Коляда”.

До речі, у виконанні артиста Жданкіна вірш “Різдво” як коляда давно ввійшов у свідомість найширшого загалу як вираз нашої ж духовної сутності. Можна зрозуміти полемічний запал Д. Павличка в згаданій передмові, спрямований проти “варварів”, які побачать у цій поезії... “побожність”⁸. Що ж, побожність (уже без лапок) тут таки відчутна! І не менше, також авторові цієї стислої студії.

Відчутна, зрима вона в збірці “Велика гармонія”, яка заслуговує окремої розмови. Але ж і вона переконливо підтверджує думку про первинність ідеї порівняно з усім сущим. Тут – ідея Бога. Ця ідейно-естетична домінанта лише підкреслює, що у візії світобудови поет такий же переконливий, як і в своїй візії земного буття людини. Ідея Бога, присутнього в усьому (Творець), йде з глибин переконання,

бо слідів Його долонь

повний цілий всесвіт, повний кожний атом.

(“Хай у всьому прославиться Бог”, 58).

Екзистенціальна тема буття в збірці “Велика гармонія” – це духовне буття людини, яка прагне погодити себе зі світом і Богом, осягаючи в своїм екстазі “гармонії” – етичні вершини в “горах” Духу. Шлях лежить через мистецтво, та й смерть (“гармонія спокою”) не може стати перешкодою в мандрівці крізь історію боротьби добра зі злом.

... кожний день - туга людини за небом,

кожна ніч - боротьба добра зі злом.

(“Тебе, Бога, хвалимо”, 65).

У постійній дихотомії триває час творення: особисте виростає у всезагальне:

Для мене поетику

складає сам Бог.

(“Мистецтво поезії II, I”, 63)

Господи, помилуй

від безсилля слова.

(“Господи, помилуй”, 84).

Для поета Слово – початок і кінець. Зі Словом він звертається до Неба. У дарі Божому – Слові – сконцентрований Усесвіт Б.-І. Антонича, поета Великої Віри. Цей аспект візії “світу”

наводить на думку про візію католицького екзистенціаліста Г. Марселя. В “Метафізичному щоденнику” його турбує мораль та етичні цінності. Г. Марсель трактує світ у трагічних і суперечливих зламах, але вихід він бачить у “релігійному досвіді”. Саме цей досвід не дозволяє Б.-І. Антоничу впасти у відчай, хоч його світ також повний трагізму, розпаду, гнилі, апокаліптичних видів (“Балада про блакитну смерть”, “Кінець світу”, “Мертві авта”, “Апокаліпсис” та ін.). Може, ці чорні тони є своєрідним передбаченням апокаліпсису, що огорне галицький край після вересня 39? Для такого припущення дають підставу “Примари”, “Слово до розстріляних”, “Слово про Альказар”. Ідеалізм поета, опертий на глибоке відчуття справедливості і моральної гідності людини, скеровує в Правду і Віру. Це – сутність Істини, синтез всебічного бачення світу. “Лицарська” постава поета, певна річ, ніяк не перечить його універсалізму, про який йшла мова вище. Образ правди невіддільний від персонання поета у вищу справедливість, образ якої поет створив у “Великій Гармонії”.

Світогляд, відображений в поезії, вимагає ґрунтового і складного, за методом дослідження, осмислення “руху” оречевленої в образі думки. Викладені спостереження є спробою лише намітити певний напрямок такого дослідження. Зрозуміло, тут не названо ще й інші аспекти проблеми.

Поезія Антонича, трактована в часи тоталітаризму як виключно “матеріалістична” за світоглядом, переконливо спростовує цю думку. Аналіз образної системи поета переконує в тому, що він дивиться на світ крізь призму власного духу, вихованого на засадах християнства, в цілому – філософії ідеалізму. Конкретизація цієї теми потребує окремого дослідження. Варто, проте, відзначити, що сповнена ідеєю Абсолюту, поезія Антонича “прочитується” як сповідь глибоко враженої душі безміром світу, на який дивиться поет “наївними” очима, і тоді досягає в Слові “первісного” відчуття спорідненості з цим складним світом, в якому дуже багато речей є йому до болю рідними. Звичайно, йде мова про духовні “речі”, в ширшому значенні – про земне, людське, але нетлінне, бо сповнене безсмертним Духом.

¹ Павличко Д. Пісня про незнищенність матерії // Антонич Б.-І. Пісня про незнищенність матерії. Поезії. — К., 1967. — С. 7.

² Гординський С. Богдан-Ігор Антоич. Його життя і творчість // Антонич Б.-І. Зібрані твори. Нью-Йорк—Вінніпег, 1967. — С. 25.

³ Андрухович Ю. І. Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму. Автореф. на здобуття наук. ст. канд. філолог. наук. — Івано-Франківська, 1996. Абстрагуємось тут від іншої концепції образу поета в романі Ю. Андруховича “12 обручів”, зовсім протилежної з погляду етичних і якраз християнських засад, які сповідував поет.

⁴ Там само. — С. 5.

⁵ Антонич Б.-І. Твори. — К., 1998. — С. 524. Далі цитую за цим виданням.

⁶ Новикова Марина. Міфосвіт Антонича // Антонич Б.-І. Твори. — К., 1998. — С. 5.

⁷ Потебня А. А. Естетика и поэтика. — Москва, 1976. — С. 413.

⁸ Павличко Д. Пісня про незнищенність матерії // Антонич Б.-І. Пісня про незнищенність матерії. Поезії. — К., 1967. — С. 23.

Юлія ТЕПЛА

ЛІТЕРАТУРА І СУСПІЛЬНЕ ЖИТТЯ У КОНЦЕПЦІЇ МИКОЛИ ГНАТИШАКА

Зазначена у назві статті проблема взаємозв'язку літератури і суспільного життя належить до так званих "вічних" проблем літературознавства, які завжди залишаються відкритими. Актуалізуючись у певні моменти історичного та літературного розвитку, вона запрошувала кожне наступне покоління науковців до діалогу.

Літературознавча думка не одне століття рухається поміж двома полюсами: від визнання такого зв'язку, а навіть до його абсолютизування (література заангажована, тенденційна, яка перебуває на службі у суспільства) до цілковитого його заперечення (мистецтво для мистецтва). В українській науці про літературу тема "література і життя" завжди посідала особливе місце: в умовах недержавності української нації на письменника були покладені й інші, крім мистецьких, завдання. Не випадково за українською літературою закріпилася характеристика — "література з місією"¹.

Естетична переорієнтація в українському письменстві наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. активізувала обговорення проблеми зв'язку мистецтва з життям. Яскравим прикладом цього може бути віршована полеміка між М. Вороним та І. Франком про призначення і роль літератури. Літературне громадянство Західної України представляло обидві точки погляду: з одного боку, "Молода муза" та прихильники "мистецтва для мистецтва", з іншого — авторитетні письменники, які вже сказали вагоме слово у літературі і обстоювали передусім суспільну функцію письменства (М. Драгоманов, І. Франко, М. Грушевський та ін.). Щоправда, в українській літературі не завжди можна було б різко поляризувати ці позиції: надто часто політичні події втручалися у перебіг літературного процесу, та й самі письменники були втягнутими у вир історії, не залишались осторонь національно-визвольних змагань, що, відтак, позначалося на їхніх світоглядних та мистецьких засадах.

Так, деякі молодомузівці згодом відійшли від гасла чистого мистецтва, вважаючи “твори в душі мистецтва для мистецтва за іграшку ситих, на яку шкода паперу і друку”².

Весь комплекс питань, пов’язаних з проблемою “література і суспільне життя”, чітко окреслив М. Гнатишак: “Чи поезія має ізолюватися від життя і творити свій власний, відірваний світ — чи навпаки, вона має своїм огнем і жаром формувати дійсне життя? Чи мистецтво слова має бути необмежено вільне, нез’язане нічим, крім естетичних критеріїв, — чи навпаки, має воно сповняти також суспільне й національне післанництво? Чи артист має бути жерцем у святині мистецтва для мистецтва — чи є він також борцем за суспільні й національні ідеали?”³. Відповіді на ці питання вчений подав у статті “Література і суспільне життя” (1937), у якій вимальовується позиція й католицької критики в цілому, яскравим репрезентантом якої був М. Гнатишак.

Аналіз та порівняння літературознавчих концепцій тогочасних напрямків критики — формалістичної, суспільницької, марксистської, ліберальної — унаочнив увесь спектр підходів до проблеми. Ні формалісти, які обстоювали переконання про автономність мистецтва та заперечували існування будь-яких взаємовпливів та взаємин з реальним життям, ні представники суспільницької критики, які абсолютизували вплив життя на мистецтво, а “життєву правду в буквальному сенсі вважали за критерій літературної вартості”⁴, ні марксистська критика з її обґрунтуваннями ідеї “про зумовленість літератури життям”, ні “літературні ліберали”, які підтримували гасло “мистецтво для мистецтва”, хоча й не заперечували зв’язку літератури з життям, не дали переконливої відповіді на поставлене питання. У кожному разі, на думку М. Гнатишака, спостерігається тяжіння науковців до крайностей: то категоричне намагання відгородити літературну творчість від соціально-утилітарного підходу, звільнити від суспільно-моральних зобов’язань і реалізувати ідею чистого мистецтва, замкнувши коло на ньому самому (така позиція, на думку критика, веде на хибну дорогу моральної і суспільної індиферентності літератури та її безсвітоглядності⁵), то, з іншого боку, надміру утилітаризоване розуміння суспільного призначення літератури, яке нівелює розуміння красного письменства як мистецького феномену передусім, або й більше

— тяжіє до впровадження у літературну практику директивного керування процесом творчості, що зводить до нуля свободу творчого самовияву письменників.

Насамперед М. Гнатишак визнає, що мистецтво є окремою ділянкою людської діяльності, але водночас наполягає, що існує взаємозв'язок між реальним життям та літературою, і декларує свій намір “знайти і показати ту живу ланку, що сполучає дві царини: світ мистецтва і світ суспільного життя”. Літературознавець виділяє два підходи до розв'язання проблеми, два взаємоспрямовані вектори: “життя → література” і “література → життя”, які висвітлюють генетичний і функціональний зв'язки між двома світами.

Чи впливає життя на літературу і якою мірою? Реальне життя — це ґрунт, на якому мистецтво виростає. Цей генетичний аспект розуміння взаємозв'язку між двома світами М. Гнатишак пов'язує для себе з іменем О. Потебні та його філософсько-психологічною мотивацією зв'язку літератури з життям. За О. Потебнею, поетичний твір, заспокоюючи внутрішню потребу автора в самопізнанні та самовихованні, виступає як спосіб об'єктивації пов'язаної з життям думки, отже, тих явищ та настроїв, які панують у ньому. Доцільно згадати слова М. Євшана про те, що зв'язок мистецтва з життям та його потребами може виявлятися і як “протест хоч би у формі мрії”⁶. Таким чином, зв'язок літератури з життям відбувається через особистість письменника як частини цієї суспільності.

Відповідно до романтичного розуміння мистецької творчості поетичне натхнення, як і його результат — поетичну творчість, вчені трактували як особливий, вищий дар природи: “митець творить з внутрішньої, напівсвідомої конечності, творить як медіум вищої духової дійсності”⁷. Виходячи з цього, М. Гнатишак задумувався над питанням про можливість будь-якого впливу на письменника, інакше кажучи, чи можна якимось чином регламентувати літературний розвиток? Критик доходить однозначного висновку: “На розвиток літературного життя впливати *конечно треба*” (курсив — М. Г.)⁸. Однак цей вплив у жодному разі не повинен зводитися до офіційної опіки над мистецтвом у вигляді програм та інструкцій як і про що треба писати. Небезпека криється в тому, що така критика “своїм урядовим характером і цензорськими апетитами вбиває навіть

найбільші таланти”⁹, натомість даючи життя творам-одноденкам. Стосунки суспільства та літератури не можна коригувати словами “мусить”, “повинна” та “має”. Тимчасом ситуація в західно-українській літературі наближалася до такої критичної межі, про що заявляв М. Рудницький: “Наша література ввійшла в добу, коли не тільки її критики, але й письменники і навіть читачі вважають за свій обов’язок щораз частіше вирішувати питання про шляхи майбутнього її розвитку та про сучасні її завдання”¹⁰.

Зовнішні впливи на літературу, вважає М. Гнатишак, повинні обмежуватися завданням громадянства “творити таке культурне, ідейне, релігійне й етичне середовище, в якому виростили б мистці слова, що своєвільно й без коректив із зовні, силою свого власного духа творили б саме те і саме таким способом, як це потрібно для суспільності”¹¹. Лише відповідне духовне середовище зумовлює появу справжніх митців та поетів — “виразників духа й потреб громадянства”¹². Така позиція зближує М. Гнатишака з детермінізмом культурно-історичної школи та відомою тріадою її основоположника І. Тена. Французький літературознавець вважав, що “твір виростає з оточення”, а “раса”, “середовище” і “момент” впливають на письменника і на написання ним художнього твору. Отже, ідеї, закладені у творі, певним чином відображають ідеали, настрої, середовище¹³.

Однак М. Гнатишак ніколи не абсолютизував впливу середовища на письменника. Для нього набагато важливіше відповісти на питання: як спрацьовує зворотній зв’язок — література → життя, адже “літературний твір є не тільки твором, але й творцем, не тільки різьбою, але й різьбарем”¹⁴. Розуміння літератури як духовно перетворювального чинника пов’язує позицію М. Гнатишака з поглядами І. Франка, викладеними у трактаті “Із секретів поетичної творчості”: “Кожний, хто пише, чинить се в тім намірі, щоб піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення... поет розширює зміст нашого внутрішнього “я”, зворушуючи його до більшої або меншої глибини”¹⁵.

Визнаючи дієвіший вплив митця на середовище, М. Гнатишак схиляється більше до естопсихології Е. Еннекена (окремі положення якої сприйняв і застосував І. Франко у згаданому трактаті), який досліджував контакти між письменником та читачем. Письменник не просто впливає на середовище.

Зважаючи на роль літератури в житті суспільства, він, як його духовний провідник, формує своє оточення. Таким чином, література набуває значного функціонального навантаження, зокрема суспільно-національного і морально-дидактичного. Ці завдання в імперативній формі формулював В. Пачовський: література має сприяти національній консолідації, зберігати національну самобутність, пробуджувати національну самосвідомість, виховувати народ у дусі християнської моралі, а від письменників вимагалось розгортати ті ідеї, які були б “конструктивні для воскресення своєї держави”¹⁶. Їх реалізація у художній творчості дала б змогу створити повноцінну літературу, яка могла б гідно представити українство на європейській арені.

Закономірно постає питання про ідеал літератури. Це література, яка б могла позитивно впливати на сучасну людину, дати їй “тривкі моральні й духові фундаменти Христової віри й правдивого патріотизму”¹⁷, “внутрішньо оновити і сформувати український народ, створити з нього одноцілну духовну спільноту”¹⁸ та конструктивно реалізувати державотворчі прагнення українського народу. Чи українська література потенційно спроможна виконати покладені на неї великі завдання? Чи може вона дати творчих людей “великого формату”, які “якістю і силою свого етосу змогли би творити нове життя українське, виповнене героїчними зусиллями й аристократичним духом”?¹⁹ На ці питання одностайної відповіді не було.

Зважаючи на інтенсивний вплив літератури на читачів, актуальним залишається питання моральної і суспільної відповідальності письменника. Одні критики вважали необхідною передумовою справжньої творчості цілковиту свободу митця, бо творча думка лише доти залишається творчою, поки “не чує на собі обов’язку *рішати* всі проблеми, які непокоять сучасну людину”²⁰. На думку М. Рудницького, запорукою справжньої творчості є звільнення від будь-яких впливів та зобов’язань, абсолютна свобода, “з якою нинішній європейський письменник змальовує свої переживання по власній впадоби аж до меж бунту проти національних ідеалів, загальних релігійних вірувань і святощів традиції”²¹. М. Гнатишак не поділяє такого погляду, апелюючи до слів О. Потебні, який стверджував: “Свобода творчості, як і свобода совісті, є право, що накладає

обов'язки"²². Він вважає, що існує ціла система цінностей – культурних, моральних, естетичних, – які кожна людина мусить поважати і через які не повинна переступати. Вони жодною мірою не обмежують свободи творчості письменника, якщо стали органічною частиною його “я”, навпаки, дають змогу творити літературу тривалої вартості, якою є література, що розвиває ідеї добра, краси і правди.

Тому попри визнання свободи як неодмінної умови творчої особистості, що, до речі, прямо кореспондує з позицією М. Євшана, католицька критика, а М. Гнатишак зокрема, визнавала існування певної межі, за яку не можна виходити, і всю відповідальність за добровільне і самостійне встановлення таких рамок у власній творчості покладала на митця. У такому розумінні цієї важливої і складної проблеми відчувається зв'язок з ідеєю одного з філософів західноєвропейського романтизму Ф. Шлегеля, який наполягав на необмеженій волі поета і стверджував, що поет не повинен підлягати жодному закону, крім внутрішнього самоконтролю. Таким внутрішнім самоконтролем для католицького письменника є релігія. Моральну індиферентність, вседозволеність, безсвітоглядність М. Гнатишак визнає найбільшим злом для духовності нації, особливо для її молодого покоління, у якого ще не сформувалося чітке розуміння добра і зла, не усталилися моральні норми. В чому полягає моральна відповідальність письменника? М. Гнатишак відштовхується від викладених у трактаті “Із секретів поетичної творчості” І. Франка проблем психології художньої творчості, ролі свідомого та підсвідомого у процесі творення. “Поети, – зазначає письменник, – це люди, що вміють висловити в усвідомленій формі те несвідоме, що дремає в запасовій коморі підсвідомості”²³. Виходячи від цього твердження, М. Гнатишак міркує: запасова комора, підсвідоме – це все пережите поетом, це умови та обставини в яких він перебував, це моральні засади суспільства – все те, в чому митець найбільше контактує з суспільством. Проте відбір матеріалу з цього нагромадженого впродовж років запасу регулюється свідомим чинником – розумом, оскільки, за формулою І. Франка, “повна гармонія еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування” – характерна риса велетнів людського слова – Гомера, Софокла, Данте, Шекспіра, Гете²⁴. Отже, робить висновок М. Гнатишак, письменник не тільки морально відпо-

відальний за свої твори, але звичайно й етичний рівень його творів безпосередньо залежить від його особистої моралі²⁵.

В той же час однобокий утилітаризм не був властивий для М. Гнатишака. Визнаючи важливу роль і місце художньої літератури в житті, він не обмежував її призначення суспільно-національною та морально-дидактичною функціями. Домінантою його літературознавчої концепції був естетизм, а відтак, завжди актуальним залишалося питання естетичної вартості художньої творчості. Критик не раз міркував над питанням: як, творячи літературу потрібних ідейних вартостей, утриматися на високому естетичному рівні? Де та тонка грань між ідейно наснаженою вартісною літературою та тенденційною, яка при надмірному педалюванні автором певної ідеї сходить на манівці публіцистики? Адже в тенденційному мистецтві головне — вплинути на почуття і думки читача, визначити його поведінку, в той же час естетична спрямованість втрачає визначальну роль. Щойно тоді, переконаний М. Гнатишак, коли “ідеали автора стали нероздільною частинкою його “я”, перетопилися в горнилі чисто особистих терпінь і переживань”, поет зуміє дати правдиву, чисту поезію, яка не має нічого спільного з надуманим патосом більшості наймолодших поетів”²⁶.

Отже, в умовах бездержавності української нації, письменство зобов'язане відстоювати суспільні та національні ідеали, а також сприяти зміцненню християнського світогляду. М. Гнатишак підкреслює суспільну функцію літератури як духовного та націєтворчого чинника. Однак літературознавець далекий від того, щоб звужувати розуміння красного письменства до суспільно-національних та морально-дидактичних завдань. Йому властиве прагнення зрозуміти художню літературу як мистецький феномен. Невід'ємною складовою Гнатишакової концепції літератури виступає естетичний аспект, який тривалий час в історії українського літературознавства не брався до уваги. Врахування багатогранності художнього твору сприяло обґрунтуванню концепції ідейно-етичного естетизму вченого.

¹ Рудницький Л. Література з місією // Слово і час. — 1999. — № 9. — С. 7.

² Пачовський В. Проблеми української літератури й мистецтва // Дзвони. — 1935. — Ч. 4. — С. 185.

- ³ Гнатишак М. Література і суспільне життя. — Львів, 1938. — С. 2.
- ⁴ Там само. — С. 4.
- ⁵ Там само. — С. 7.
- ⁶ Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило. — К.: Основи, 1998. — 658 с. — С. 20.
- ⁷ Гнатишак М. Одно завдання сучасної української літератури // Шлях нації. — 1935. — Кн. 2. — С. 21.
- ⁸ Там само. — С. 21.
- ⁹ Гнатишак М. Література і суспільне життя. — Львів, 1938. — С. 14.
- ¹⁰ Рудницький М. Між ідеєю і формою. — Львів: Накладом Видавничої Спілки “Діло”. 1932. — С. 58.
- ¹¹ Гнатишак М. Одно завдання сучасної української літератури // Шлях нації. — 1935. — Кн. 2. — С. 21.
- ¹² Там само. — С. 21.
- ¹³ Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ “Академія”, 1997. — С. 391.
- ¹⁴ Ісаїв П. З приводу літературної нагороди за 1935 р. // Дзвони. — 1936. — Ч. 1-2. — С. 51.
- ¹⁵ Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1981. — Т. 31. — С. 4-46.
- ¹⁶ Пачовський В. Проблеми української літератури й мистецтва // Дзвони. — 1935. — Ч. 4. — С. 185.
- ¹⁷ Гнатишак М. Одно завдання сучасної української літератури // Шлях нації. — 1935. — Кн. 2. — С. 22.
- ¹⁸ Демкович-Добрянський М. До джерел великої творчості // Шлях нації. — 1935. — Кн. 1. — С. 26.
- ¹⁹ Там само. — С. 26.
- ²⁰ Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості // Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило. — К.: Основи, 1998. — 658 с. — С. 18.
- ²¹ Рудницький М. Між ідеєю і формою. — Львів: Накладом Видавничої Спілки “Діло”, 1932. — С. 64.
- ²² Потебня О. О. Естетика і поезика слова: Збірник. — К.: Мистецтво, 1985. — С. 271.
- ²³ Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1981. — Т. 31. — С. 47.
- ²⁴ Там само. — С. 65.
- ²⁵ Гнатишак М. Література і суспільне життя. — Львів, 1938. — С. 15.
- ²⁶ Гнатишак М. Нова українська лірика в Галичині на тлі західноєвропейської модерної поезії // Дзвони. — 1934. — Ч. 6/7. — С. 317.

Микола КРУПАЧ

“ТАЄМНИЦЯ” ЄВГЕНА МАЛАНЮКА
(До проблеми літературного дебюту письменника)

На жаль, не знаємо й досі точної (або хоч би приблизної) дати літературного дебюту Є. Маланюка. Звичайно, це твердження можна й заперечити, адже маємо ґрунтовне дослідження життєвого й творчого шляху письменника, здійснене Л. Куценком.

У книзі “Dominus Маланюк: тло і постать” Л. Куценко з-поміж іншого стверджує: “Теза Є. Маланюка, що “лірика заговорила першою”, справедлива тільки почасті. Дійсно, перші поезії благословилися на світ ще в листопаді, грудні 1920 року [...]. Щедріше з’явилися вони наступних таборових літ (1921–1922), проте це були переважно поезії-сповіді, інтимна лірика, значно рідше його поезія зверталася тоді до тем громадянсько-патріотичного звучання. Тож із урахування висловленого поетом (поезія мала б відповісти на питання “як сталося?”, що УНР потерпіла поразку) справедливніше говорити про прозу, яка справді заговорила першою. Проза в отому Маланюковому розумінні жанру його “Книг спостережень” – публіцистика, есеїстика, критика тощо”¹.

У підрозділі “Поетичний дебют: слово як можливість націтворення (1920 – літо-осінь 1923)” Л. Куценко слушно зауважує, що “розпочинаючи розмову про поетичну творчість Євгена Маланюка таборового періоду, ніяк не можна обійти питання про час його поетичного дебюту. Адже тоді доведеться погодитися з думкою, що він “ймовірно не знав періоду учнівства”².

“То ж чи був період учнівства? – запитує Л. Куценко. – Донедавна в нашому розпорядженні було лише зізнання самого поета, що віршувати він почав ще гімназистом, у тринадцять років. Цілковито довіряючи поетові, ми не мали жодного твору з цього періоду.

Тим часом Євген Маланюк писав у Київській військовій школі, віршував, напевне, в добу Гетьманщини, до залишення

ним Києва у січні 1919 року. Маємо тому особисте свідчення поета в одній із кількох поезій, “епістол”, адресованих досі не розгаданий адресатці Ганні Редер”³.

Л. Куценко прагне з’ясувати, чому Є. Маланюк жодного із своїх ранніх творів не включив до пізніших видань. Висновок дослідника такий: “Євген Маланюк – гімназист, курсант Київської військової школи, старшина Генштабу УНР, – писав російською мовою. Більш того, в архіві поета в УВАН у США зберігається кілька російських поезій 1920–1922 років.

Натомість нам до сьогодні не відомо жодної української поезії, що написана раніше 1920 року, отож, з доеміграційного періоду [...] Таким чином, жодних підстав говорити про україномовну поетичну творчість Є. Маланюка до еміграції у нас немає. Тому й справедливніше було б вважати, що потрясіння поразкою УНР зробило Є. Маланюка українським поетом”⁴.

Припущення Л. Куценка, правду кажучи, може видатися не надто втішним для поета-“націоналіста” Є. Маланюка, але натепер – науково обґрунтоване й логічне.

Правда, є одне “але”, на яке дослідник у своїх висновках не звернув уваги. Так, у листі від 1 лютого 1933 р. Є. Маланюк писав із Варшави Є.-Ю. Пеленському: “Маю до Вас маленьку й досадну справу: може, при нагоді зазначите в “Даж[бозі]”, що я вже давно не є “молодий поет” (див. “Дзвони”). Це – раз (завтра мені 36 літ, з них друкуюся 16 літ” (*підкреслення – Є. Маланюка*)⁵.

Не будемо зараз зосереджувати уваги – у зв’язку з чим був написаний лист Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського (про це досить детально йшлося в іншій публікації⁶), але зацентруємо на тому, що підкреслив сам поет: на той час (1933 рік) він уже 16 років друкував свої твори, тобто його літературний дебют відбувся у 20-річному віці, а саме – 1917 року. Це стверджує Є. Маланюк.

Із відомих нам публікацій письменника (і це доводить у своїх дослідженнях Л. Куценко) випливає, що літературний дебют Є. Маланюка припадає на 1921 р., себто, тоді поетові було 24 роки.

Різниця між твердженням письменника та відомою нам інформацією про його літературний дебют – чотири роки, про які ми щодо публікацій Є. Маланюка зараз фактично нічого не знаємо.

Отже, письменник залишив досить-таки серйозну “таємницю”, яку нам все ж потрібно розгадати й науково обґрунтувати, інакше вона назавжди залишиться “білою плямою” мала-нюкознавства.

“Таємницю” письменника міг би допомогти розгадати Є.-Ю. Пеленський, адже саме йому адресував своє зізнання Є. Маланюк.

Нагадаємо, прохання письменника зазначити, що він уже давно не є “молодий поет”, Є.-Ю. Пеленський нібито виконав: квітневий номер журналу “Дажбог” цього ж таки 1933 р. був присвячений Є. Маланюкові. Тут, зокрема, була вміщена стаття Є.-Ю. Пеленського під назвою “Евген Маланюк”, яка розпочинається так: “Деякі поети виступають відразу як готові майстри й сливе не розвиваються далі, інші зачинають як сірі рядовики, щоб щойно згодом вирости в майстри. Маланюк належить до останніх. Говорять про це його ранні вірші, особливо з 1920 р., розкинуті по різних літературних журналах, зокрема в “Веселці”, що виходила в Каліші, в таборі українських емігрантів, редактована самим таки автором (1922—[192]3), говорить про це перша його збірка “Озимина”⁷.

Наведені рядки не дають чіткої відповіді на питання про літературний дебют Є. Маланюка, більш того — вони нас дещо “заплутують”. Не зрозуміло — у “Веселці”, на думку Є.-Ю. Пеленського, Є. Маланюк уже “виріс у майстри” чи тільки “зачав як сірий рядовик”?

Висловлювання головного редактора журналу “Дажбог” мали б бути чіткіші, адже саме йому Є. Маланюк повідав “таємницю” про факт літературного дебюту 1917 р. Є.-Ю. Пеленського як бібліографа й літературного критика мало б (щонайменше!) заінтригувати зізнання Є. Маланюка.

Але у статті жодного слова про 16 років із часу першої публікації Є. Маланюка. Лише натяк на те, що в літературу письменник входив поволі, поступово, тобто, відповідаючи на поставлене Л. Куценком питання, — зазнав “періоду учнівства”. Та чи друкував свої перші літературні спроби Є. Маланюк? Із листа випливає, що — так, але про це автор статті чомусь промовчав.

Можливо, нічого не знав?

Повинен був знати, бо у ЦДІА у Львові збережено конспект інтерв'ю Є.-Ю. Пеленського, яке, як засвідчує порівняльний аналіз, було взяте напередодні публікації – приблизно у квітні 1933 р., очевидно, у Варшаві. Є. Маланюк досить детально розповів головному редакторові “Дажбога” про свій шлях у літературу. Але й тут ні слова про першу публікацію 1917 р.

Правда, одна “загадка”, яка може стати штрихом до розгадки “таємниці” Є. Маланюка, у конспекті інтерв'ю все ж є.

У пункті “Перші публікації на” стоїть цифра “19”, але вона чомусь закреслена, а далі читаємо – “13 років”⁸.

Чи це – помилка? Можливо, Є. Маланюк не зрозумів питання Є.-Ю. Пеленського, а потім виправив допущену помилку. Чи ж Є.-Ю. Пеленський зробив механічну помилку і замість “13” написав “19”.

Ймовірніше – перше припущення. Можливо, Є. Маланюк зрозумів питання Є.-Ю. Пеленського про “перші вірші”, як питання про перші публікації своїх поезій, і відповів, що опублікував їх уперше в 19 років. Далі головний редактор “Дажбога” уточнив, що його цікавлять перші поетичні спроби Є. Маланюка в цілому, і той назвав вік, коли були написані його перші вірші, – 13 років.

Якщо так, як ми гіпотетично уточнили, то перша публікація Є. Маланюка припадає на 1916 рік.

Чи є у такому разі суттєві розходження між твердженням Є. Маланюка у листі до Є.-Ю. Пеленського та інформацією, яку ми гіпотетично “прочитали” у конспекті інтерв'ю того ж таки Є.-Ю. Пеленського? Звичайно, є, але не суттєві.

Скажімо, перша публікація Є. Маланюка з'явилася наприкінці 1916 р., коли йому було ще 19 років, а інші публікації з'явилися вже наступного (1917) року, коли Є. Маланюкові виповнилося 20 років. І в інтерв'ю Є.-Ю. Пеленському письменник лише уточнив вік свого дебюту, але головний редактор журналу “Дажбог” цієї інформації не зафіксував, точніше – закреслив, а зафіксував дещо інше.

Тепер стає ще незрозумілим, чому все ж таки Є.-Ю. Пеленський не виконав основного прохання Є. Маланюка: не вказав у своїй статті, що поет вже 16 років публікує свої твори. Навпаки, він начебто “вкоротив” час першої публікації Є. Маланюка на 4–5 років, чим сприяв укоріненню думки, що літературний дебют письменника відбувся саме 1921 р.

Може навіть скластися враження, що Є.-Ю. Пеленський повів себе дещо не шляхетно щодо Є. Маланюка, який відкрив йому свою “таємницю”. Та не будемо поспішати заручитися твердженням Ю. Шевельова, що при ньому нібито Д. Чижевський назвав Є.-Ю. Пеленського “авантюристом”⁹. Тут радше справа в самому Є. Маланюкові. Видається, що в розмові з Є.-Ю. Пеленським поет передумав подавати до друку інформацію про свої ранні публікації. Є.-Ю. Пеленському Є. Маланюк пояснив, що його ранні писання — “мали вартість [“]вправи”. Літ.[ературної] вартості менше”¹⁰. Звідси випливало, що згадувати про них не варто.

Та якими слабкими не були б ранні публікації Є. Маланюка, приховувати їх, робити з них “таємницю” — не зовсім “шляхетно”.

Отже, ми зіткнулися з якоюсь алогічністю у відомих нам твердженнях — як Є. Маланюка, так і Є.-Ю. Пеленського.

І тут дозволимо собі висловити ще одне припущення: а що коли між Є. Маланюком та Є.-Ю. Пеленським виникла домовленість — не публікувати відомостей про літературний дебют поета?

У статті “Мені соромно про це комусь казати...”. Проблеми ідеологічно-літературного протистояння на сторінках львівської періодики I-ої половини 1933 р. у листуванні Є. Маланюка з Є.-Ю. Пеленським” ми подали досить детальну інформацію про те, як у цей період поет став “мішенню” для багатьох своїх недоброзичливців, які дорікали йому за співпрацю з польськими поетами та польськими виданнями. Насправді ж Є. Маланюкові передусім не могли “простити” співпраці з журналами, редагованими Д. Донцовим.

Нагадаємо, що 1933 р. надзвичайна політична “наелектризованість” у світі не оминула й українське літературне життя в Західній Україні, а також на еміграції. Зокрема, цього року загостреного ідеологічного протистояння зазнав і розмежований на націоналістичну, католицьку, ліберальну та радянсько-фільську орієнтації літературний Львів.

Особливого напруження набрали ідеологічні протистояння між виданнями католицької та націоналістичної орієнтації. Гострої критики з боку часопису “Дзвони” та газети “Мета” зазнав Д. Донцов і його відновлений журнал “Вісник”. Протистояння перекинулось на низку інших львівських видань,

а також на еміграційні часописи. Посилилося воно й участю у взаємних звинуваченнях і деяких письменників та літературних критиків.

Причиною “вияснення стосунків” (на початковій стадії, можливо, дещо формальною) стали ідеологічні розбіжності в поглядах, викликані, зокрема, вільним трактуванням Д. Донцовим деяких тверджень Святого Письма (головному ідеологові українського націоналізму робили також закиди в аморальності тощо). Загострили ситуацію й події, пов’язані зі широко-масштабною акцією “Українська молодь — Христові”, що проходила 1933 р. у Галичині під патронатом Греко-Католицької Церкви. Відзначення “Святого Року” (2 квітня 1933 р. — 2 квітня 1934 р.), проголошеного Папою Римським у пам’ять про 1900-ліття Христових Мук, викликало певний супротив серед націоналістично налаштованої молоді. Це відображають, зокрема, ухвали студентського з’їзду, на якому розглядалася проблема ставлення до святкувань і до Католицької Церкви назагал. Неоднозначність позиції студентської молоді щодо участі в акції, зокрема відмова студентів-націоналістів взяти в ній участь, сколихнула громадську думку у Львові. Особливо гостро прореагували католицькі видання. Зрозуміло, “стріли” посипались у бік головного ідеолога українського націоналізму, а отже, й у бік його вірного соратника — Є. Маланюка.

Співпраця Є. Маланюка з “Літературно-науковим вісником” (згодом із відновленим “Вісником”), налагоджені його стосунки з Д. Донцовим, які у певний час можна було б, очевидно, назвати навіть дружніми (бодай з боку Є. Маланюка — про це свідчать листи поета до Є.-Ю. Пеленського), а також світоглядні орієнтації письменника, зобов’язували його, як людину певних моральних принципів, залишатися на боці головного ідеолога українського націоналізму в надзвичайно важкі для нього періоди, серед яких особливо несприятливим були 1932–1933 рр.

Так, на початку 1933 р. Є. Маланюк здійснив спробу опублікувати у львівській періодиці “одвертий лист” на захист Д. Донцова від нападок “Меги”. Однак незабаром у поета з’явилися власні проблеми у “стосунках” із галицькою пресою. Зокрема, як ми вже зазначали, Є. Маланюк досить болісно сприймав ставлення до себе редакції католицького часопису “Дзвони”. Його прохання до головного редактора “Дажбога”,

висловлене у листі від 1 лютого 1933 р. (зазначити в журналі, що він вже давно не є “молодий поет”), було, як указує сам Є. Маланюк, реакцією на згадування його імені у не зовсім приємному для нього контексті в № 1 журналу “Дзвони”. Про поета тут писали у двох невеличких замітках.

У першій із них, що мала назву “Стаття про сучасну українську поезію”, сказано: “У варшавському тижневику “Wiadomości Literackie” появилася велика стаття молодого (виділення – М.К.) поета-емігранта Євгена Маланюка п.[ід] з.[аголовком] “Poezja ukraińska ostatniej doby”¹¹. Частина, присвячена радянській поезії, написана дуже добре. Зате промовчує автор зовсім сучасну галицьку лірику, немовби її цілком не було”¹².

Отже, Є. Маланюка образило саме те, що його названо “молодим поетом”.

Щодо другої частини звинувачення, то поет визнав його слухність і навіть досить детально в листі описав Є.-Ю. Пеленському причини відсутності згадок у своїй статті від 22 січня 1933 р. про сучасну західноукраїнську поезію. Є. Маланюк навіть запропонував Є.-Ю. Пеленському написати таку статтю, пообіцявши сприяння її публікації у “Wiadomościach Literackich”¹³.

Щодо наступної замітки, опублікованої у № 1 журналу “Дзвони” за 1933 р., у якій згадується ім’я Є. Маланюка і на яку він болісно реагує в листі до Є.-Ю. Пеленського від 1 лютого 1933 р. (у зв’язку з тим, що його ім’я стоїть, як він висловився, “разом з дуже милим (але мені малознаним!) Курдидиком”¹⁴), то зауважимо, що стосувалася вона передусім виходу перших двох номерів часопису “Дажбог”. У цій замітці автор висловлював припущення, що новостворений журнал прагнув заповнити місце зліквідованого “Літературно-наукового вісника”¹⁵. Цю “здогадку” підтвердив і сам Є. Маланюк у листі до Є.-Ю. Пеленського від 4 жовтня 1932 р.¹⁶

№ 4 журналу “Дажбог” (присвячений Є. Маланюкові), як зазначено в примітці редакції, через святочні ферії вийшов із деяким запізненням, тому поет ще не встиг відчутти свій невеличкий “успіх” у галицькій періодиці, як паралельно в № 4 “Дзвонів” була опублікована під назвою “Гимн на честь Варшави” невеличка замітка, яка стосувалася уже безпосередньо Є. Маланюка. Анонімний автор у ще більш дражливій і двозначній манері писав таке: “Варшавські “Wiadomości

Literackie” (ч. 12 за ц. р.) видрукували гімн на честь столиці Польщі пера українського націоналістичного поета Євгена Маланюка, найвизначнішого співпрацівника “Вістника”, редагованого Донцовим. Український поет називає в захопленні Варшаву “Eurazyjskim Paryżem”, а Міцкевича “Wartownikiem sprżowim”. Для прикладу автор замітки подав низку “вїтмок” з вірша, зазначивши вкінці, що він, “коли йде лиш про огляд мистецький, написаний безперечно дуже добре й належить до найкращих речей українського автора...”¹⁷.

Риторичність ствердження мала продемонструвати читачам “Дзвонів”, як поет-націоналіст Є. Маланюк, а головне — “найвизначніший співпрацівник “Вістника”, редагованого Донцовим”, торгує своїми націоналістичними ідеалами, виявляючи угодництво з ворогом, а то й взагалі перетворюється на інтернаціоналіста.

Переклад Ю. Тувіма, надрукований 12 березня 1933 р. на першій сторінці у варшавських “Wiadomościach Literackich”, мав назву “Warszawa”. Зауважимо, що оригінал вірша, написаного 1932 р., був уміщений Є. Маланюком у збірці “Проца” (1954) під назвою “Біля пам’ятника Міцкевичу”, яка, напевно, й була початковою. Зараз важко вказати причину зміни акценту Тувімом у назві вірша, можливо, вона була мимовільною, а можливо, й зумисною, але докори й звинувачення посипались саме на Є. Маланюка.

“Офіційні звинувачення” (у журналі “Дзвони”) Є. Маланюкові були “пред’явлені” галицькою “інтелігенцією” наступного місяця після публікації перекладу його вірша, але “висунуті” були зразу ж. Про це, як не дивно, свідчить лист від 27 березня 1933 р. Маланюкового патрона, Д. Донцова, до Н. Ливицької-Холодної. У ньому він, зокрема, писав таке: “З Маланюком знова — “гріхопадєніє” (“Варшавський” вірш), і зла кров в Галілеї. Його б я радив післати на якусь курацію на Волинь чи в Ворохту — і оточити п’ятьма (найменше) вродливими автотонними Марусями (зі стопроцентним патріотизмом — і жіночістю). Може б, це його випростувало, як Люврська Венера Гліба Успенського”¹⁸.

“Чарівна” порада!

Н. Ливицька-Холодна, очевидно, намагалася захистити Маланюка. Можливо, тому в листі до цієї ж адресатки від 3 квітня

1933 р. Д. Донцов дещо згладив тон своєї “чарівної” дотепности: “Щодо “гріхопадіння” Маланюка, то Ви мене хибно зрозуміли. Абсолютно не закидаю йому, що пише в “Відомостях” чи в “Пшегльондзі Вспулчесним”. В останнім я теж писав, так само як і в краківськiм “Часі”. Маєте теж цілковиту рацію, що виступ Шкрумеляка у великій мірі викликаний подражненою амбіцією. Але – все ж таки треба було згадати і Галичан (Ви самі мені писали про це). Що ж до перекладу Тувіма – то треба було б йому дати інший вірш і на іншу тему. Така моя думка. Чи то є така для Мал[аню]ка засаднича річ, задля якої треба сточати бій з людьми, хоч би й керованими ураженою амбіцією чи чим?”¹⁹.

Як бачимо, Д. Донцову й на думку не спало, що Є. Маланюк “сточив бій з людьми”, передусім, задля “солідарности” з ним, головним редактором журналу, ідеям якого поет самовіддано служив.

З огляду на такі складні ідеологічно-амбіційні протистояння, коли з поета глузували навіть його найближчі соратники, мимоволі спадає на гадку: а що коли в ранніх публікаціях Є. Маланюка були висловлені погляди, які не зовсім збігались з його тодішнім (1933 р.) іміджем “українського націоналістичного поета”, “найвизначнішого співпрацівника “Вісника”, редагованого Донцовим”? А можливо, свої ранні твори Є. Маланюк опублікував у виданнях, згадка про які в часи загостреної ідеологічної ворожнечі могла б ще більше зашкодити його репутації поета-“націоналіста”? Можливо, Є. Маланюк і справді хотів “приховати”, що його ранні вірші написані, наприклад, російською мовою чи ще щось?

Якщо так, то чи міг Є. Маланюк довірити “таємницю” своїх перших публікацій у такий непевний для нього час та й ще малознаймому для нього Є.-Ю. Пеленському? От і зіслався на відмовку, що його ранні твори – “мали вартість “вправи”. Літ.[ературної] вартости менше”. А якщо, можливо, й довірив дещо з відомостей про ранні публікації, то чи не попросив, аби “таємниця” залишилася “таємницею”?

Отже, за цією гіпотезою, на перші публікації Є. Маланюка можемо натрапити там, де згідно з логікою дослідницького аналізу – їх не мало б бути.

Результати такого гіпотетичного пошуку не змусили себе довго чекати: криптонім Є. Маланюка (Е. М.) вдалося віднайти під 45-ма публікаціями в газеті “Рідний край”, що виходила у Львові 1920–1923 рр. за редакцією М. Яцківа та вважалася “щоденником угодовського напрямку, підтримуваним польським урядом”²⁰. Можливо, ця знахідка й послужить нам ключем до розгадки “таємниці” літературного дебюту Є. Маланюка, який, за його ж інформацією, припадає на 1916 чи 1917 рік.

¹ Куценко Л. Dominus Маланюк: тло і постать. – К.: Просвіта, 2002. – С. 115.

² Там само. – С. 129.

³ Там само. – С. 129–130.

⁴ Там само. – С. 130.

⁵ Листи Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського. ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Архів Є.-Ю. Пеленського. – Ф. 76. – П. 2. – Арк. 1.

⁶ Крупач М. “Мені соромно про це комусь казати...”. Проблеми ідеологічно-літературного протистояння на сторінках львівської періодики I-ої половини. 1933 р. у листуванні Є. Маланюка з Є.-Ю. Пеленським // Дзвін. 2000. Ч. 11-12. – С. 115-121.

⁷ Пеленський Є.-Ю. Евген Маланюк // Дажбог. – 1933. – Ч. 4. – С. 71.

⁸ Маланюк Є. Конспекти автобіографії та інтерв'ю, наданих Є.-Ю. Пеленському. ЦДІА у Львові. – Ф. 309. – Оп. 1. – Зв. 146. – Од. 2160 с. – Арк. 107.

⁹ Шевельов (Шерех) Ю.В. Я – мене – мені... (і довкрути). Т. 2. В Україні. – Харків–Нью-Йорк: Березіль, 2001. – С. 118.

¹⁰ Маланюк Є. Конспекти автобіографії та інтерв'ю, наданих Є.-Ю. Пеленському. ЦДІА у Львові. – Ф. 309. Оп. 1. – Зв. 146. – Од. 2160 с. – Арк. 107.

¹¹ Małanajuk E. Ukraińska poezja doby ostatniej // Wiadomości Literackie – 1933. – 15 stycznia. – S. 2.

¹² Дзвони. – 1933. – Ч. 1. – С. 44.

¹³ Листи Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського. ЛНБ НАН України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Архів Є.-Ю. Пеленського. – Ф. 75. – П. 2. – Арк. 21.

¹⁴ Там само. – Ф. 76. – Арк. 1.

¹⁵ Дзвони. – 1933. – Ч. 1. – С. 47-48.

¹⁶ Листи Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського. ЛНБ НАН України

ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Архів Є.-Ю. Пеленського. —
Ф. 75. — П. 2. — Арк. 14.

¹⁷ Дзвони. — 1933. — Ч. 4. — С. 202.

¹⁸ Листи Д. Донцова до Н. Лівицької-Холодної // Documents for the
study of literature and of ideological trends. Correspondence from american
archives (1857–1933). — New York, 1992. — Vol. 3. — P. 462.

¹⁹ Там само. — С. 467.

²⁰ Енциклопедія українознавства: Словникова частина / За ред.
В. Кубійовича. — Париж—Нью-Йорк: Молоде життя, 1973. — Т. 7. —
С. 2521.

Тарас ПАСТУХ

ГЕРМЕТИЧНА ПОЕЗІЯ ТА КИЇВСЬКА ШКОЛА

*“І мати блакитна на піч не постелить...”
Дівчата якось спитали мене: “Чому мати блакитна?”
...Не вмотивованість поезії – оце її сила
Василь Голобородько*

Йдемо довгим шкільним коридором. Двері ліворуч. Заходимо. У добре припасованому костюмі й бездоганно пов’язаній краватці стоїть біля дошки вчитель. В його руці указка, якою він водить по написаному на дошці вірші. Увесь клас хором читає цей вірш за указкою та голосом вчителя. Тихенько виходимо. Йдемо далі. Ще одні двері. За столом сидить вчитель. Він у старому светрі з довгими позакачуваними рукавами. Вчитель дивиться то на тополі, що видніються у залитому сонцем шкільному дворіку, то на дітей, які посхилялися над зошитами. На дошці написані слова та словосполучення. З них кожен учень на власний розсуд має скласти поетичний текст. У класі панує цілковита тиша. Тільки за вікном вітер тихо шумить тополями...

Герметична поезія Київської школи поляризувала й дотепер поляризує читацьку аудиторію. Напевно, щодо жодного корпусу творів української поезії ХІХ–ХХ ст. не існує такого різкого розходження читацьких оцінок. Одні високо підносять поетичні здобутки “киян”, їхню творчість вважають одним із найвищих досягнень української модерної поезії. А інші, навпаки, – ці здобутки гостро заперечують і відкидають. Саму ж герметичну поезію піддають іронічному висміюванню: “Це ніяка не поезія, а представлення Голого Короля, за допомогою якого спиритні шахраї туманять людям голови. Тим, хто не дуже розуміється на поезії”. Пригадуються відомі рядки сквородинівського вірша “всякому горлу до смаку своє”. Справді, “кияни” представили власний радикальний модерний експеримент, який передбачає свого вдумливого, уважного й наполегливого читача, чи, радше, реципієнта. Відсутність такого реципієнта, небажання вчитуватися у складні й затемнені тексти (людське мислення полюбляє

інертність, а сприйняття — шаблонність) викликає відповідний спротив, що й переростає у цілковите заперечення герметичної поезії. Додатковим навколотекстовим “шумовим ефектом” служить тривіальна боротьба за місце на літературному Олімпі, цілеспрямований та жорстокий бій за читача, в який, окрім самих поетів, втягнені критики, журналісти, видавці тощо. Суперечки *сприймаю / не сприймаю* ведуть, урешті-решт, до першопочаткового питання смаку, і тут щонайкраще — а це трапляється рідко — сторони визнають право опонента мати свої естетичні уподобання й мирно розходяться.

Таємницю “вічної незгоди мистця із сприймачем” розкрив ще у 30-х рр. ХХ ст. Богдан-Ігор Антонич. Автор рядка “Антонич був хрущем і жив колись на вишнях” відчував цю незгоду досить гостро. Безкінечні прохання спантеличених читачів пояснити той чи інакший образ, вимога радикально налаштованих “сприймачів” обов’язково подавати пояснення до незрозумілих образів — все це настільки в’їлося поетові в печінки, що він написав статтю із промовистою назвою “Як розуміти поезію”.

Вічне непорозуміння автора й реципієнта Антонич описав у всерозуміючому ракурсі естетичного плюралізму: “Чим більше вкладає він (митець. — Т. П.) себе в твір, тим більше він задоволений. Тому нічого дивного, що кожний мистець настроєний з правила протиреалістично. Навпаки, звичайний сприймач хоче в дію сприймання вкласти якнайменше зусилля, момент будування лишається для нього майже завжди не спостережений, увага його переходить понад ним здебільшого байдуже. Тому пересічний сприймач був у кожній добі та в кожному краї настроєний реалістично, він бажав і бажає реалізму. *І з своєї точки погляду він має безперечну слушність*”. І в той же час — що дуже важливо — Антонич не знімає проблему непорозуміння автора та реципієнта як таку: “Коли мистець іде в реалістичному напрямі, то робить уступки (компроміс) на користь останнього. Є, очевидно, люди, що з природи люблять податливість (компромісовість)”¹. Автор “Зеленої Євангелії” обстоює індивідуальну й незалежну творчу позицію автора, відхід від якої засуджує досить чітко. Таку автономію митця через тридцять років сповідуватимуть представники Київської школи поезії. До того ж вони не тільки не робитимуть кроків

назустріч читачеві, а навпаки, віддалятимуться від нього ще далі, ще глибше занурюватимуться у далекий від реальності складний поетичний світ. Цей світ вони творитимуть лишень за іманентними законами мистецтва, послуговуючись правилами та засадами модерної естетики. Їхня поезія не піде до читача, а поведе його за собою. Вона закликатиме до активного сприйняття запропонованих відкритих текстів, свідомо залучатиме реципієнта у процес співтворчості. Він стане повноправним учасником творчого процесу, ведучи своєрідний діалог з автором. Частина читачів відгукнеться на таку пропозицію й іноді у досить складних актах рецепції здобуватиме терпку насолоду відчитування складних поетичних конструкцій, отримуватиме радість від власної причетності до буття поетичного тексту й, відтак, втіху від особистого внеску у процес витворення певних естетичних здобутків.

Народження герметичної поезії відбулося у надрах французького символізму наприкінці XIX ст. Дмитро Наливайко виокремлює дві різноспрямовані й у той же час взаємодоповнювані інтенції французького символізму: “З одного боку, в поезії... відбувалося вивільнення чуттєвої сфери, емоційно-інтуїтивного, несвідомого, настроєвого, пошуки його неопосередкованого вираження, “прямого”, що діє поза сенсами, сутєвистого слова, творення нової поетичної техніки, здатної “про неясне говорити неясно” (Верлен), музикально передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. В поетичній мові відбувається зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокативно сутєвистого [...] З іншого боку, в поезію входить метафізика (в первісному й основному значенні — те, що за “фізикою”, за фізично-чуттєвим), але не у вигляді розробки філософських тез чи мотивів: це метафізика, що є умонастроєм, переживанням чи душевним станом і теж не піддається прямому поетичному вислову. Її вираженням і стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний зміст. Але у французьких символістів невідчутне не є трансцендентним, “потойбічним” — воно є “поцейбічним”, таким, що існує як ідеї, передчуття, абстракції, універсалії, як конденсації духовних і душевних станів до згустків нерозчленованих значень”². Отож, дві інтенції, що розгортаються кожна у своїй площині поетичного слова, й ускладнюють сам художній текст.

Вони, власне, і творять первісну матрицю герметичної поезії. Ту матрицю, яку з часом будуть доповнювати новими творчими ідеями й формами. Перша тенденція апелює переважно до зовнішньої форми слова. Поезія наближається тут до музики, до безпосереднього чуттєвого вияву певних емоційних станів. Друга — до внутрішньої (семантичної) сторони художнього слова. Поет через символ намагається відтворити масштабні та глибинні основи буття. Обидві інтенції неминуче ведуть до затемнення поетичного тексту, його герметичності. Адже в одному випадку однолінійну семантичну скерованість слова заступала його багатовекторна музична сугестія. В іншому — поет свідомо широко розгортає смислові “сіті” слова, аби вловити, передати через слово те, що уникало гачка тієї чи іншої асоціативної “вудки”. Таким чином слово збільшувало свої виражально-значеннєві можливості. Воно “розклинювалось” (В. Моренець), ставало ширшим, об’ємнішим, більш сягнестим. Слово змінювало свою інтенсивну односпрямовану семантичну природу на екстенсивну широкоскеровану. Це хоч і розмивало контури зображення, проте суттєво збільшувало панораму та масштаби представленого буття. А подекуди дозволяло витворювати глибокі тіні та півтіні. Образно кажучи, поети-герметики виставили на шкалі відстаней своїх фотоапаратів безкінечність: наближене й одиничне не привертало їхньої уваги, віддалене й масштабне ставало їхнім улюбленим ракурсом.

Метафізичні пошуки приводили до витворення універсального буттєвого простору. В ньому суще постає у своїй “очищеній” від різних зайвин та недоладностей концентрованої формі. До того ж ця форма існує поза часом. Отож, виникає своєрідний ідеальний світ Платона, котрий існує отут, у “поцейбіччі”, і який виникає з художньо організованої мови. Цей ідеальний світ присутній у презенсному часі поетичної оповіді, він кличе до інтимного діалогу з собою. Минуле, теперішнє і майбутнє співіснують тут як одна універсальна часова субстанція, що постає у сучасні світу, який прямо й безпосередньо розгортається в уяві, перед духовними очима, читача.

Оцей універсальний світ сягає далеких праісторичних до-словесних глибин буття. Туди, де саме буття перебувало у процесі становлення, де воно не оформилось у слові, де саме слово ще не набуло потрібної членороздільності, виразності та

семантичної окресленості. Відтворення цього плінного пра-часу вимагало адекватної поетичної форми, яка б змогла передати сильний пульс життя відповідним експресивно-пластичним словом. Словом, яке також несло б дух цього пра-часу, яке посидало б свої духовні імпульси у світ (імпульси, а не логіко-семантичні категорії).

Згадані інтенції були основною причиною виникнення герметичної поезії. Вони, власне, скеровувались на досягнення чогось — того, що гостро й наполегливо потребувало нового слова, нової форми поетичної оповіді. Все інше було додатковим, побічним, а то й опосередкованим чинником. Так, автономний художній світ італійських поетів-герметиків періоду між двома світовими війнами був, як вважає Оксана Пахльовська, “формою протесту проти наступу фашистської ідеології на культуру”³. Юрій Шерех виникнення герметичної поезії (їй він дає своє визначення — “флюктуаціоністична”) пов’язує із свідомим авторським розхитуванням “звичних зв’язків слів”, синтаксичних шаблонів мови⁴. Навіть один із представників “школи” пов’язав нову естетику “киян” (“заганяння поетичного явища углуб, десь у суспільну підсвідомість”, “розпроміювання поетичної енергії вшир”, “резонансне утворення нових поетичних хвиль”) із виключенням усіх поетів “школи” з університету, уведенням радянських танків у Прагу, абсолютною забороною друкуватися⁵. Існує певна логіка у таких-от пов’язаностях та залежностях. Але не вони є визначальними у виникненні та розвитку герметичної поезії. Так само як київські поети-герметики ніколи не ставили собі за мету воювати з соціально-історичними догмами радянського суспільства. Вони творили свій “чистий” поетичний світ й не зважали на величезного глиняного соцреалістичного боввана, котрий без їхнього славослів’я та ритуального фіміаму осідав все більше і більше, аж доки зовсім не перетворився на звичайнісіньку глиняну купу. “Не помічання” є також промовистою знаковою фігурою, але воно у “киян” було насамперед виявом активного та глибокого творчого процесу. Їхня свідомість була зайнята іншими, більш цікавими, ніж сьогоднішні суспільно-політичні ідеї, намірами. Та опосередковано “кияни” доклали свою лепту у падіння цього ідола, запропонувавши вбивчу паралель, давши зразок справжньої високої поезії.

У такий же спосіб вже під час реалізації нових модерних намірів відбулося руйнування наявної в українській поезії

60-х рр. XX ст. такої чи іншої але все ж таки реалістичної форми відображення зовнішнього світу. Київські поети-герметики “розбили” цей світ на дрібні уламки й з них за іманентними законами естетики, за поштовхами мистецької інтуїції, із використанням глибинних культурних стереотипів вибудовували свою складну експресивну імпульсивну мозаїчну картину.

В українській поетичній практиці “тінь” герметичної поезії вперше промайнула творами раннього Павла Тичини. Автор “Сонячних кларнетів” у своїй всеохопній символічній панмузичності дав вдалі та вишукані зразки герметичної сугестії. Тичина впровадив інтенцію звукового поетичного письма у віршах “Балетна студія”, “La bella Fornarina” та “Лю”. Цікаво, що в останній поезії автор попри запровадження ефектної музичної асонансно-алітераційної гри сміливо вводить у текст музичні терміни (“легато”, “тріолі”, “діз”), що досить ускладнює сприйняття твору. “Читала Вас я — і не все, не все я розумію”, — з’являться нові листи до поета. Та ці терміни втрачають свою абстрактність, стають поетичними знаками (від читача вимагається вміння “читати по нотах”), що передають музичну стихію життя. Револуційні події, громадянську війну П. Тичина відчуває у категоріях музики, сприймає як музичний твір і фіксує все це складним музично-тропічним письмом. Сугестивно-звукові експерименти Тичини припадають на 1920–21 роки. Надалі поет не повертатиметься до них із зрозумілих причин. В українській радянській поезії почалися процеси “випрямляння” образів, вишаблонування тем, виставляння вузьких параметрів образного світу. Вихід за межі цього світу тоді коштував дуже дорого.

Відтак українська герметична поезія відродилася у ліберальній Америці, “за плечима” статуту Свободи, у середовищі третьої хвилі української еміграції. Уперше її появу засигналізував Юрій Шерех, який написав “Велику статтю про малий вірш” Олега Зуєвського. Сам вірш був уміщений у філадельфійському журналі “Київ” за 1951 р. У поезії О. Зуєвський розвиває другу інтенцію герметичної поезії. Щоправда, символічна метафізика тут затушовувалась тонкою чуттєвою настроєвістю. Тож до герметичної матриці додається ще одна складова частина — відтворення складних слабооформлених внутрішніх станів душі адекватною чуттєвою й своєрідно оформленою (семантично та синтаксично “розмитою”) поетичною мовою. Як вже було

згадано, Ю. Шерех назвав подібну поезію “флюктуаціоністичною” – від французького слова *fluctuer* – мінитися, переливатися, брижитися⁶. Пізніше цікаве обґрунтування поетичної практики О. Зуєвського дали упорядники славнозвісної антології “Координати” Б. Бойчук та Б. Рубчак. До герметичного письма вдавалися також представники Нью-Йоркської групи, хоча особливо радикальних експериментів вони не влаштовували. Богдан Бойчук, Роман Бабовал, Марія Ревакович творили зразки цікавої, але порівняно поміркованої герметичності. Найбільш радикальна Емма Андієвська сміливо й вигадливо ускладнювала свої поетичні візії, але ці візії мали у неї інакшу, сюрреалістичну природу.

В Україні герметична поезія з’явилася в усій своїй естетичній повноті та силі у творчій лабораторії поетів Київської школи. Згадані експерименти П. Тичини можна вважати “трьома ластівками”, котрі лишень принесли спогад про вже призабуті, але у той же час вдалі, цікаві і, що основне, суголосні спроби творення чистої поезії. У часі поява герметичної поезії – а вона існувала переважно у рукописах – припадає на середину 1960-х (Микола Воробйов і частково Василь Рубан). У 1970-ті Михайло Григорів починає закладати підмурівок свого поетичного храму. І тоді ж до складної поетичної оповіді приходять Василь Голобородько та Віктор Кордун. Та належне й повноцінне оприявлення здобутків “киян” відбулося тільки через двадцять років. Збірки М. Воробйова, В. Рубана, В. Кордуна та В. Голобородька вийшли друком наприкінці 1980-х, а М. Григоріва – аж у 1990-ті.

Чому з’явилася в Україні герметична поезія? На це питання можна відповісти по-різному, залежно від того, який ракурс бачення проблеми обрано. Якщо розглянути цю проблему в контексті тягlosti літературного процесу, то можна стверджувати, що ця поезія з’явилась унаслідок тимчасового полегшення тиску партійної цензури. Почалася хрущовська відлига, крига скреснула і з водних глибин піднялося нове художнє явище, початки якого були загнані під лід майже 50 років тому. Якщо ж глянути на питання з погляду певної залежності літератури від суспільства, то герметична поезія з’явилась як внутрішня міграція її авторів із суспільних радянських “мілин” до національно духовних “глибин”. Розуміння цілісності європейського духовно-культурного простору дає ще одне пояснення.

Ця поезія попросту не могла не виникнути в Україні – країні, яка міцними зв'язками з'єднана з Європою і в якій завжди були культурні діячі, що орієнтувались на духовні здобутки Західної Європи та трансформували їх у свій національний варіант. Також можна проводити аналогію герметичного способу письма із новими світоглядними принципами людини ХХ століття. Людини, що опирається у математиці на не-Евклідову геометрію, у фізиці – на теорію відносності, у філософії та психології – на ідеї ірраціоналізму та крайнього суб'єктивізму. Відтак новопосталий дискретний світогляд викликає відповідну переривчасту, імпульсну поетичну форму. Зрештою, можна пов'язати герметизм із спробами звільнитися від жорстких структур мовної системи, котра накидає людській свідомості свої чіткі тенденції. Мова є певним способом бачення навколишнього світу й відчуження його. Руйнуючи деякі мовні механізми, поети-герметики прагнули розширити наявний кут бачення, відчутти більше, аніж було можливим досі.

Всі ці пояснення мають свою часткову рацію. Але основна причина лежить в ракурсі творчих намірів герметичної свідомості. Іншими словами, питання “Чого хотіли досягнути поети Київської школи?” й розкриє найсуттєвішу причину появи герметичної поезії в Україні. Поети-герметики хотіли проникнути у найдавші глибини буття, побачити найширші обрії сущого. Вони прагли осягнути вічне і справжнє, повноцінне й автентичне, істотне й достеменне. *Ad fontes* – шепотів їм внутрішній голос. “Кияни” до нього прислухались і пішли “до глибин”, почали витворювати свій високий та чистий поетичний космос. Цей рух відбувався, за влучним спостереженням В. Кордуна, як “...повернення до найпервісніших елементів і структур української міфологічної свідомості; спроби трансформації давнього міфологічного мислення в образах новітньої поезії, що опирається на новітню українську та західноєвропейську філософію і психологію, повернення у поетичному творенні до лексичних прапервнів, що є головними серед найважливіших семантичних гнізд, розвинення цих лексичних прапервнів до конкретних символів через активізацію народнопоетичних уявлень та смислових відтінків; зосередження поетичної уваги насамперед на природі, людині і всесвітові, сама людина розглядається тут як рівновелика до інших складових світу: трави, води, землі,

сонця тощо,— вона не виступає на передній план зі своїми суспільно-побутовими проблемами, натомість розгортаються трансцендентні мотиви, у поезії відчутна присутність божественного, живої магії слова; органічність творення...”⁷. Творчий процес, за В. Кордуном, не повинен мати наперед визначеної траєкторії руху. Поет вважає, що вірші, у яких задалегідь не ставиться якась мета та ідея, значно оригінальніші від наперед заданих поезій⁸. Від міфологічної свідомості поети-герметики “позичили” ідею перервності та синкретизму, специфічний (ненауковий) спосіб пов’язання предметів та явищ. Плідною в творчій лабораторії “киян” була ідея візуального характеру міфічного мислення (наприклад, квітка є тотемом вогню, оскільки існує зовнішня схожість). Міфологія демонструвала примат емоційно-образного сприйняття та мислення над предметно-логічним. Вона виявляла буття як плинний та динамічний процес, задавала серйозний та істотний тон. Показово, що поети Київської школи сприймали власну творчість також серйозно, як своєрідний сакральний акт, як вияв божественної та таємничої природи Слова. Тому не було у них отих “паровозиків”, що із чмиханням та свистом тягнули усю збірку на станцію “Комінтерн”, “Червоноармійська” або “Ленінська”. Поети вибрали форму буття “поза соціумом”, в художньо універсальних масштабах вічності.

Відкрита модерна свідомість “киян” залучала міфологічні концепти у свої творчі процеси, адаптувала ці концепти згідно із власними намірами. Вона тонко вловлювала у повітрі найновіші, найцікавіші та найбільш відповідні часу віяння. Василь Рубан у спогадах згадує, з якою жадібністю Київська школа та її оточення “полювала на імена” (Лорка, Рільке, Ружевиц, Неруда, антологія японського хоку тощо). Близький до “школи” перекладач Михайло Москаленко у 1960-ті розпочинає свої переклади Сен-Жон Перса. І вже пізніше в часі відбулася “зустріч” із текстами італійських герметиків Е. Монтале, Д. Унгаретті, С. Квазімодо. Все це також ставало додатковим каталізатором творчого процесу “киян”, стимулятором їхнього поетичного самоусвідомлення.

Вони представили нову концепцію поезії, яка радикально прямувала від міметичного дзеркала відображення до конструктивного вікна зображення. Цей рух знаменував важливий естетичний прорив поезії в нову модерну іпостась. У ній

важливими складовими є поняття та феномени: плинної свідомості, дискретної оповідної форми, енергетичної пульсації слова, мовчання, верлібру та метафори.

Узагалі явище плинної свідомості є самою серцевиною поетичного тексту, про що так влучно сказав Ернст Кассирер: "Що стосується лірики, то серед усіх мистецтв вона видається найрухомішим і найбільш швидкоплинним. Її невідоме інше буття, окрім того, яке розкривається у становленні, — і це становлення не є об'єктивною зміною речей, а внутрішньою рухомістю душі. Якщо у ній ми і хочемо щось утримати, то саму переміну, виникнення та зникнення речей, появу звучання і випаровування найтонших душевних спонук і найшвидкоплинніших душевних настроїв"⁹. Плинність свідомості суб'єкта герметичної лірики, упровадження самої плинності як визначальної формули буття, використання плинності як головного ферменту поезики — це все вияв суті поезії, свідчення чистоти та абсолютності її форми. Слід тут зазначити, що ця плинність має свої межі, вона не призводить до цілковитого розтікання життєвих форм, до руйнування осердя або стрижня того чи іншого явища. Ще одним значущим моментом абсолютизації герметичної поезії як такої став її своєрідний антропоморфізм. Людина — а не наука! — стає тут мірою усіх речей. До того ж цей антропоморфізм скеровується широко. Герметична поезія намагається збагнути усю тотальність форм, у яких відбувається людське життя.

У літературі ХХ століття істотно збільшилася питома вага плинних станів свідомості. У прозі ці стани взялась представляти форма потоку свідомості. А в поезії — деформована сюрреалістична та дискретна герметична оповіді. Перша досягає потрібного ефекту значним видовжуванням реалістичних уявлень дійсності, не інтелектуально-синтетичним, а інтуїтивно-несвідомим характером їхніх зв'язків. Друга плинність твориться більш радикально. Герметична оповідь являє собою пунктирну лінію значень. Коли ж блокади у течії оповіді стають надто великими, коли не видно іншого краю лакуни, тоді утворюється своєрідна електромагнітна оповідна площа, у якій пульсують чуттєво-семантичні енергетичні згустки. Зміна базової метафори з асоціативного ланцюга на електромагнітне поле виявляє присутній модерний експеримент у ракурсі оповідних моделювань. Дальший рух веде до феномену мовчання, який герметична

поезія також увела у свій естетичний арсенал. Мовчання є абсолютною формою герметичної поезії; її “чорною дірою”, котра, однак, має власну специфічну роль.

Київська школа в українській поезії здійснила важливий та дійовий linguistic turn (Гадамер). Вона вперше в Україні зробила оце “навернення до мови”, яке було кардинальним переломом для європейської модерної поезії ХХ століття. А точніше, “кияни” зробили turn to the word – “навернення до слова”. Адже мова має свої “граматичні помилки” (Л. Вітгенштайн), її синтаксис приховує різні небажані клопоти й “сюрпризи”. А слово як таке несе менше різних мовних спотворень, слово “надійніше”. У дискретній оповідній формі герметичної поезії з її розсіченням синтагматичних зв'язків на слово припадає особливе парадигматичне навантаження. Слово є основним остовом тексту. Палі слова сягають далеких глибин, слово підсилюється та міцнішає. Цими ж палями йде енергія глибин. Натомість міжсловесне перекриття тексту має тонку й еластичну фактуру. А подекуди вона зовсім відсутня.

У герметичній поезії слово пульсує як своєрідна духовна субстанція, відтак кожний текст випромінює своє силове поле, у якому більше чи менше виразно домінують певні тенденції та силові скупчення. Реципієнт має увійти в це поле й спробувати відчутти його духовні виміри, збагнути ті глибинні родовища, енергію яких і передало слово.

Київська школа продемонструвала широку варіативність герметизації тексту. Від досить помірною та часткового дроблення поетичної оповіді через її суттєве розсічення й утворення великих лакун і аж до виникнення імпульсної форми подачі поетичного матеріалу. Радикальні пошуки ведуть до абсолютної герметичної форми – мовчання.

Мовчання або примовчування є питомим елементом герметичної оповіді. Саме воно витворює лакуни, котрі мають ретардаційну функцію і стимулюють уяву реципієнта. Тут мовчання виконує роль естетично активної та значущої порожнини. Подібно до тої, яку використав О. Архипенко у своїй скульптурі (техніка порожнистого тіла). З іншого боку мовчання є виявом недовіри до певного типу мовлення або, взагалі до мови. А тут запрошується інша паралель. Американський композитор Джон Кейдж запропонував послухати

тишу. Його композиція “4’33”, яка виникла у 1952 році, полягає в абсолютному німуванні оркестру протягом чотирьох хвилин та тридцяти трьох секунд. Свій задум цей авангардний композитор пояснив тим, що де б ми не перебували, ми чуємо переважно галас. Його мовчання — це втеча від галасу, від поверхового базікання світу у глибоку серйозну тишу.

В. Рубан протиставив мовчання Київської школи “...суцільному крику літератури, який почався ще з мітингів 1917 року: “Ми гімни тобі заплели, червоний тероре” (В. Елан-Блакитний) і аж до шістдесятих: “Дихаю Леніним” (Іван Драч)”¹⁰. Стан невимовності може з’явитися й тоді, коли автор сильно зачарований глибинами буття або заворожений красою світу. Його дух переходить, а сам він відчуває, що мовне оформлення почуттів веде до їх неминучого й прикрого збіднення. Тож він надає перевагу “золотому” мовчанню перед “срібним” говорінням.

Мовчання може бути своєрідною формою діалогу за умови обоїпільної світоглядної налаштованості й скерованості обох його учасників. У такому діалозі, за М. Бубером, не відбувається “зв’язування” словом, словесною партією іншого учасника. “Лише безмовність, звернена до Ти, лише мовчання усіх мов, безмовне очікування у неоформленому, в невиокремленому, до-мовному слові лишає Ти вільним, перебуває з ним у потаємності, там, де Дух не виявляє себе, але є присутнім”¹¹. У герметичній поезії до такого діалогу підводить читача ліричний суб’єкт. Зрозуміло, що сам текст не є німою звуковою та семантичною даністю. У цьому, власне, полягає своєрідний парадокс: мовою твориться мовчання, мова виступає сама проти себе. Між іншим, герметична поезія приховує ще один парадокс. Вона є водночас і замкнена (італ. *ermético* — замкнений) і відкрита. Замкнена до звичайного читання і відкрита до інтерпретації, до широкої співтворчості реципієнта.

Мовними засобами така поезія витворює *образ* мовчання; площину, у якій панує німування; оніміння, котре породжене захватом, відчуттям мовної безсилості, глибинним внутрішнім діалогом тощо. Костянтин Москалець герметичне мовчання М. Григоріва пояснює наслідуванням “відсутнього й мовчазного Бога”, а саму його поезію бачить як “форму сакрального мовчання під час спорудження храму”.

Мовчання також виступає супровідним станом глибинного й тихого вчування у навколишній світ. Воно ж є зовнішнім виявом посиленних внутрішніх пошуків чогось, розгадування таємниці буття. Гайдеггер у “Пролегоменах до історії поняття часу” зауважив, що мовчання ставить буття на перше місце. Справді, мовчання прибирає “ширму”, яку розставляє мова між суб’єктом (поетом) та об’єктом (буттям). Зрештою, мовчання встановлює абсолютні й трансцендентні масштаби. Квірина Гандке слушно стверджує, що безкінечність вимірюється мовчанням¹². Оці конструктивні, естетично значущі форми мовчання поети Київської школи використовували у своєму русі *ad fontes*. І найбільше “чути” тишу в текстах М. Воробйова та М. Григоріва.

Київські герметики здійснили своєрідний мовний струс, і в цій сміливій спробі наблизились до українських футуристів 20-х рр. ХХ ст. Дослідник Т. Салига взагалі ставить творчість “киян” у контекст авангардистського напрямку в українській поезії¹³. У своїх спогадах В. Рубан згадує про захоплення “киян” футуризмом М. Семенка; В. Голобородько написав цікавий вірш про цього найбільше відомого футуристичного деміурга. Щоправда Семенкові чи Шкурупієві революційні експерименти з мовою були наслідком їхньої тотальної авангардної негації та, відтак, кардинальної переоцінки мови. Тоді ж як експерименти Київської школи – у деяких випадках не менш сміливі – були зумовлені переважно конструктивними модерними інтенціями. Як і футуристи, “кияни” звернулись до верлібру як найбільш органічної форми для свого поетичного світовідчування і світомислення. Ця вільна й еластична форма була наче навмисно створена для їхніх експериментів. Можна сказати, що верлібр в українській поезії ХХ ст. отримав другу міцну прописку саме у текстах Київської школи. Тут він став адекватним до вельми розкутої авторської свідомості поетичним жанром. Силабо-тонічний вірш – римований чи не римований – був для такої свідомості засадничо неприйнятний. І справа полягала не лише у підневільних стройових ритмічних кроках силаботоніки. Від верлібру був природний крок до герметизму. Про що й сказав В. Голобородько в одному інтерв’ю: “Завдяки верлібру, власне, поезія знайшла своє природне місце в глибині вірша, на відміну від зовнішніх ознак поетичності тексту, що

ми бачимо у класичних віршах, ідеалом (для поетів Київської школи. — Т. П.) стала прихована поезія, “темна”, за улюбленим терміном В. Кордуна...”¹⁴. Отож, верлібр вів до суттєвих поетичних розробок буттєвих пластів, до глибинних та кардинальних естетичних пошуків. Він був способом занурення у глибини й порятунком від поетичної поверховості. Із верлібром В. Голобородько також пов’язує відновлення інформативності вірша, яку — на час приходу “киян” в українську поезію — вже “зужив” класичний вірш¹⁵. Відтак вільний вірш відновив новизну та свіжість поетичного повідомлення. У свою чергу В. Рубан зазначив: “Верлібр у виконанні майстрів Київської школи користується усім безмежжям художніх засобів і всіма властивостями мови як матеріалу для ліплення, включаючи і випадкову риму, ту, що трапляється в народних приказках. В ньому слово може бути надточне а чи нарочито неточне, розчинене сумнівом, двозначністю, невизначеністю”¹⁶. І додав, що вільний вірш не треба намагаться розуміти до кінця, “його також треба відчувати”¹⁷. Широкі можливості верлібру, його інтуїтивно-чуттєва аура — все це приваблювало поетів Київської школи. Білі вірші В. Рубана та В. Голобородька — це оті рідкісні випадки, що покликані підтверджувати правило. Верлібр дав “киянам” можливість сильної експресивної акцентуації слова, коли воно єдине витворювало рядкову синтагму. А такий наголос був для них дуже потрібним. Так само як і особливий верлібровий ритм, який витворювався у рядкових та міжрядкових площинах. Цей ритм певним чином координував пульсації слова герметичного тексту.

Естетичні функції метафори у поезії “киян” перегукувалися із згаданими функціями верлібру. Завдяки метафорі вірш “...ставав автономною даністю, яка зовсім не кореспондувала з навколишнім світом або була на шляху повного розриву з ним” (В. Голобородько)¹⁸; метафора “...може бути подвійна чи потрійна аж до глухоти, коли з послідовності асоціацій випускається перша, друга, а може, третя ознака” (В. Рубан)¹⁹. Як і верлібр, метафора Київської школи була засобом виходу в автономний поетичний світ, та — отут вже безпосереднім — способом творення герметичності як такої.

В. Голобородько бачить метафору “як таке духовно-мовне утворення, яке несе в собі свій внутрішній світ, своє світло”.

Пучок світла метафори передається реципієнтові, котрий має здатність “відгукуватися”, “відкриватися душею” назустріч віршеві. Водночас повного розуміння і засвоєння (аналітико-логічного усвідомлення) поезії не може бути в принципі. Запропонована вдумливим поетом своєрідна світлова теорія метафори є показовою власне в герметичному аспекті. Адже носієм поетичного повідомлення або поетичної експресії є не чітко оформлена семантична величина (а ту могла б виразити, наприклад, метафора інформаційного файлу). Світловий промінь є дискретним за своєю природою, і складається він, власне, з квантів світлової енергії. Відтак головним носієм поетичного повідомлення є метафоричний світловий квант, який виникає в силовому полі віддалених метафоричних аналогій. Він передає свою енергію реципієнтові й викликає у нього те чи інше естетичне враження.

Герметична метафора прагне складного, прихованого, напів-свідомого, а іноді, на перший погляд, неймовірного зіставлення. Вона переслідує ефект неподібної подібності. Герметичні тексти насичені *loci garitates* (І. Денисюк) – рідкісними гіперметафоричними утвореннями, котрі з одного боку творять блокади в оповіді, а з іншого – несуть гносеологічне усвідомлення буття та естетичну красу.

Цікаво, що у певних випадках естетична спрямованість поетичного тексту є абсолютно визначальною. Краса витвореної автономної даності є основною поетовою інтенцією. Її досягнення – головним художнім підсумком. Відтак свідомість поета є цілковито байдужою до логічних обґрунтувань та смислових супроводів певного тропа чи певної образної картини. У поета є своя логіка: півсвідома, естетично-ціннісна. М. Вінграновський у своєму відомому вірші “На болоті” виявив її через показову питальну форму: “Що ж таке, що ж таке – / запитало. / А таке, а таке – / відказало”. Відповіді на питання немає. Та чи ця відповідь потрібна там, де постає незвична, чаруюча й манлива краса?! Краса, яка, врешті-решт, несе власну буттєву силу та має в остаточному підсумку свій етичний вплив. Отож, у такому вилученні семантичного ядра на догоду естетичній формі немає ніякої мистецької патології.

З усіх “кисян” найменше до герметичної поетики звертався В. Рубан. У його єдиній поетичній збірці “Химера” є близько

десяти герметичних віршів. Отож, автор зробив кілька герметичних експериментів, і, варто сказати, досить вдалих. Та далі, як він сам зізнався, свідомо не пішов. Можливо, така зупинка була зумовлена загальними змінами світогляду В. Рубана. Поет з часом перетворюється на політика, на суспільно та політично заангажованого дисидента.

У герметичній поезії В. Рубана виразно присутнє Я ліричного суб'єкта. Воно, власне, й стягує оповідь вірша у відносно чітку й просту лінію. Та нелегкою, проблематичною для розуміння є тропіка, образна тканина тексту. Образність ця суттєво відходить від міметизму, базується на віддалених аналогіях, на певних антитезах. Герметичні зразки В. Рубана позначені певною суспільною конкретикою авторського часу. Є серед них зразки із ознаками чистої поезії. У них парадоксальним чином поєднується поетична "чистота" та добре відчутна тонка конкретика.

В одному з віршів В. Рубан звертається до свого "читача" з пропозицією: "Захваймось до власних думок, / щоб бути ліхтарями непрсэрими, / герметично зачиненими, / і відчуємо час, / нахилившись над прірвою...".

Віктор Кордун пропонує реципієнтові уже більшу кількість ускладненої поезії. У загальних рисах його герметична модель нагадує Рубанову: відносно чітка оповідна лінія та складна образність. В. Кордун творить якраз на самій межі — поміж однозначною прямолінійністю та багатозначною невизначеністю. У тематичному плані герметична поезія В. Кордуна сягає біблійного Старо- та Новозавітного часу. І навіть давнішого — язичницького хронотопу. Збірку "Куш вогню" завершує досить складний в образному рішенні любовно-еротичний цикл "На всі часи". Чоловіче та жіноче начала тут виявляються як динамічні стихії, які повсякчас присутні у всеохопному життєвому вирі. Людина завдяки кохання залучається у буттєвий цикл природи, стає її органічною й прекрасною частинкою. Автор пропонує оригінальну то вишукано-приховану, то відверто-оголену, то пластично-рухому образність.

Іноді В. Кордун абстрагує свої образи відповідними смисловими величинами. Таке абстрагування породжує незвичні та цікаві розробки (кохання — "вибух у безмежжя свободи / всупереч повільному зменшенню / до дрібного конання"). Та переважно поет шукає складну та відносно відчутну тропіку,

полює за особливими й естетично виразними образами. “Синім зором / прозрів перед смертю / старезний човен – / так виповнився вщерт / глибиною, / що канув на дно / зі всією блакиттю. / Чи все / він побачив / тепер?”. Тут та ще в кількох віршах В. Кордуна помітна інтенсифікація кольорового начала. Колір починає виступати як вельми експресивна, семантично значуща одиниця поетичного тексту. До того ж одиниця така, котра тяжіє до певної автономності. Ця семантизація та автономізація кольору (синього, блакитного, зеленого та жовтого) стане новітнім модерним прийомом в українській поезії. Колір особливо насичено проступить на полотнах текстів трьох інших “киян” – В. Голобородька, М. Воробйова та М. Григоріва.

В. Кордун докладає власні камінці до загальної мовної будівлі, подекуди вводячи авторські неологізми. Їх він творить переважно основоскладанням: “синьобіль”, “жукокамін”. Також може вжити відвертий поетизм (наприклад, “розквітла *сріберно* рибина”). І той добре зазвучить у тексті, не дасть відчуття штучності й манірності.

Автор збірки “Куц вогню” креслить людське буття у виразній новозавітній центричності: “Дійти у всьому до краю, / сягнути коріння глибин, / напиться з келиха власної смерті / й потекти через вінця – рука з окрайцем хліба, / простягнутим нам у до-рогу, сяйнула священно”.

Герметична поезія у творчості В. Голобородька складає окремих виразний пласт. Поет окрім відносно легко відчитуваного герметизму дає зразки досить складних для сприйняття текстів (2-й та 3-й цикли збірки “Ікар на метеликових крилах” та цикл “Синя радість” зі збірки “Калина об Різді”). Тут герметизм постає уже в усій своїй “красі та силі”. В. Голобородько робить суттєвий крок від відносно збалансованої оповідної манери до дискретної й важко зрозумілої. Переважно блокади у плані виразу поет ставить у міжрядковому “просторі”. Відтак у межах одного-двох рядків окреслюється оригінальна метафорична конструкція, котра із наступною такою конструкцією пов’язана у складний, іноді важко вловимий, асоціативний спосіб. Подекуди трапляються приклади розривання цілості рядкової синтагми, коли останнє слово одного рядка семантично належить до початку рядка наступного (т. зв. енжамбеман). Загалом В. Голобородько – поет цікавої метафори. У своїй

герметичних текстах він радо конструює заплутані, головоломні метафори (або, як каже І. Жиленко, “розставляє солодкі метафоричні пастки”), сприйняття яких становить проблему для реципієнта. Її подолання вимагає значних, навіть надзвичайних зусиль й за успішності вирішення приносить втіху відгадування або співтворчості. Моделює поет і складні епітети із незвичною для об’єкта атрибутивністю: “проходять уривки вигасаючих скронь / над тривкими стінами зораної ночі”. Вони можуть бути підкреслено “алогічні”: “блакитний погляд карих очей”.

Герметична поезія В. Голобородька спрямована не стільки на пошуки розгадки буття й осмислення суті життєвих стихій, скільки на відтворення руху самого буття та течії його стихій. Поет конструює свої складні тексти, сказати б, не на віддаленому абстрактному рівні міфології, а на наближеному конкретному рівні фольклору. В. Голобородько послідовно вибудовує свій казковий герметичний світ – іноді майже незрозумілий, та все ж чарівний і привабливий (винятками є випадки, коли герметична форма є відображенням абсурду навколишнього світу): “Чумаки синіють нитками у високих печалях / трави іншими молитвами мостять грані / ясним безодням крила м’якого інею / мішаються з тінями аж до вина / нічного вітри розносять думки / по сивих тканинах країни за обрієм / сон крише до ями дорогу / димлять тростини важких журавлів / хвилі носять розпечену безнадію / на уламках відцвітають утомлені діти / готуються пізніми іскрами вийти / в діброву чистого попелу”.

Якщо герметична поезія становить у творчості В. Голобородька окремий й порівняно невеликий пласт, то у М. Воробйова такий пласт творить не-герметична поезія. Поза ним поетичний космос М. Воробйова – це автономний, досить закритий художній світ із складною тропікою. Для герметизму М. Воробйова властива чуттєва асоціативність. В інтерв’ю поет якось признався: “Поки не розумом керуюся, а емоціями. Бо вони правдивіші”²⁰. В його поезіях домінує чуттєвий первінь. Ліричний суб’єкт вчувається у навколишній світ й доходить до медитацій, до глибоких інтуїтивно-філософських осягнень: “– чому квітів багато а вінок один? / – тому що колір царя золотистий / – а потім? / – а потім – стерня...”. Його чуттєвість ніжна, вишукана, субтильна. Вона отримує найвищу світоглядну цінність, їй надано суттєву перевагу перед категоріальнологічним освоєнням

світу. І в цьому поезії М. Воробйова суголосні поезіям східної традиції — ґокку і танка: “осіннє сонце / повне порожніх гнізд... / живу як оса — / на одному промені”.

М. Воробйов не лише поет, а й художник, який виставляє свої роботи на чотирьох малярських виставках. У нього добре розвинене чуття до візуального моделювання тропів (насамперед метафори та епітета). Умовно кажучи, він іноді словами малює експресивно-вишукану кольористичну картину: “Збігла хвиля рожева, / пелюстками ніжними оголивши життя. / А тепер надійшла блакитна, / що несе і гойдає мене безугаву — / не вода і не дощ, і не синява неба / по-весняному чиста від сліз, / і не сон, і не сутінь, / де гостри кути видніють — хвиля блакитна, що й назви не має...”. Варто зазначити, що візуальність тут не є відображенням певної реальності. “Блакитна хвиля” — це краса сама по собі і сама в собі. Краса, якою захоплюється поет і яку він пропонує побачити й відчутти своєму читачеві.

У поезії М. Воробйов виявляє свою “трипільську основу”, яка, за його словами, лежить в ньому “могутнім пластом” і формує мову, архетипи тощо. Відтак його тексти не містять ознак сучасної авторові доби (виняток становить “кафе” — символічне місце перепочинку). Тексти втікають від сьогодення, як їх автор — від галасливого міста-полісу Києва у первозданно-природний Чорторій. Поезії М. Воробйова скеровані на прадавній український хронотоп. У ньому стихії вогонь, сонце, дерево, вода виявляють свою язичницьку суть. Особливою активністю наділена глина — відома ще з “адамових часів” багатозначна образна одиниця. Вона також семантично виразна у текстах М. Григоріва. Наскрізним у поезіях М. Воробйова стає міфологічний мотив перевтілень та переходів одної субстанції в іншу. В цих перевтіленнях активно задіяний ліричний суб’єкт твору.

М. Воробйов творить досить довільні й відкриті синтагматичні смислові переходи. Завдяки ним рядок можна вільно сприймати у автономній значеннєвій єдності із попереднім рядком, а також із рядком наступним. Тобто рядок творить два “двовірші” із своїми сусідами — верхнім та нижнім. У своїх верлібрах М. Воробйов демонструє тонке чуття оповідного ритму, через що вони досить непогано звучать “уголос”. Використовує поет й рефренну техніку, яка повертає до певного смислового

стрижня, творить варіаційну розробку якоїсь теми. І в той же час вона несе свій ритм у межах поетичного циклу.

Поезія М. Григоріва являє собою суцільне й радикальне герметичне письмо. Поет тонко балансує на межі *прочитуваності та непрочитуваності*, таким чином породжуючи особливу ускладненість тексту. Його вірші — це герметизм, доведений до свого найоптимальнішого вияву; це zenіт закритості поетичного тексту. Дальший рух, подальша герметизація вестиме лише до занепаду. Усі властивості закритої поезії тут проявляються найповніше та найвиразніше. Промовистим моментом є те, що з усіх “княн” саме про М. Григоріва найбільше написано власне в контексті герметичної поезії (К. Москалець, М. Москаленко, С. Квіт). А на підставі його збірки “Сади Марії” В. Моренець виснував своєрідний маніфест поетичного герметизму: розкрив його генезу, показав онтологічні та естетичні прикмети цієї поетичної форми, її позитиви й переваги.

Тексти М. Григоріва йдуть у далекий міфічний час, у той сакральний період, коли уперше й з найбільшою повнотою й виразністю, в усій своїй “свіжості й первозданності”, поставали й проявляли себе різні буттєві форми. “Незміренне / (крок за кроком) / змовницьке вторгнення / бо раптом / (у началах) / позападали / войовничі пагони ніжні / й уранці / невже відновлено сідлання глибин? / невже у грізне розтікання пастки / заростає бог?” Отака першочасовість позначається, зокрема, на лексичному складі тексту. У М. Григоріва можна віднайти рідкісні або архаїчні лексеми: “омах” — спалах, язик (полум’я, вогню); “овид” — обрій, виднокруг; “остень” — риболовецьке знаряддя, схоже на вила, з зазубреними ріжками для утримування настромленої риби. Ці лексеми задіяні у складні метафоричні конструкції: “покотять / від землі / самосвітні омахи бань”, “про голос в остях шляхів” тощо.

Тут панує творча стихія, домінує священна першодія. Вона налаштує на особливий емоційний тон. Не сильною або гострою чуттєвості, а приглушеного всепроймаючого трепету, величного завмирання перед сакральним становленням буття. Тексти М. Григоріва здаються дещо відстороненими й чуттєво холодними внаслідок своєї гносеологічної скерованості. Їхня буттєва пізнавальність позначена міфічною синтетичністю, візуальністю й інтуїцією.

“...Прочинилося серце / й поіменно / заплітає в крило / мить імені, / мить землі, / пощадженої словом, / мить світла / й себе”. М. Григорів радикально нищить протяжність оповідної лінії, руйнує її тривалість задля потрібної йому миттєвості та імпульсивності. Його тексти – невеликі за обсягом – випромінюють енергетичні згустки значень, творячи складні семантичні поля. Поет прагне неймовірно складних глибинних аналогій, тож іноді лакуни утворюються вже не у міжрядковому, а у міжсловесному просторі однієї синтагми.

Досить часто М. Григорів вдається до фігури питання. Вона ставить свою широку риторичну, стимулює реципієнта до розлогих та обширних пошуків. А в них до усвідомлення світу й себе у ньому. Це усвідомлення має сакральний сенс: “хто оздоблює / позакраплинну / свіжість / джерел? / усміхнений / пісок живої пристрасти? / хто множить терновища гніву? / брами без гнізд?”

Володимир Моренець підсумовує: “Григоріва треба читати поволі і час до часу, вступаючи в нього, розростатися самому вгору і вглиб. В поезії Григоріва треба прочитувати себе, нас як множину, як етнос, що відроджується в тобі і тобою...”²¹. До таких самоусвідомлювальних вростань та розростань стимулює герметична поезія Київської школи, і кожен з авторів робить це по-своєму й у своїх межах. Радикальний та складний модерний експеримент “клян” був досить успішним, він відкритий до свого реципієнта, до його співтворчості. Відкритий як раніше, так і тепер. “В притулках блискавиць / присуд чисел / здригається / проросли спазми голосом / змахом фрази / олія / каменя”.

¹ Антонич Б.-І. Національне мистецтво // Б.-І. Антонич. Твори. – Київ, 1988. – С. 472.

² Наливайко Д. Загадка Малларме // С. Малларме. Вірші та проза. – Київ, 2001. – С. 6.

³ Пахльовська О. Є.-Я. Герметизм // УЛЕ: В 5 т. – К., 1988. – Т. 1. – С. 412.

⁴ Шерех Ю. Велика стаття про малий вірш // Ю. Шерех. Пороги і Запоріжжя: В 3 т. – Харків, 1998. – Т. 1. – С. 339.

⁵ Салига Т. Пробилися на білий світ... // Т. Салига. Відлитий у строфи час. – Львів, 2001. – С. 36.

⁶ Шерех Ю. Велика стаття про малий вірш... – С. 340.