

міжкультурна взаємодія

ЛІТЕРАТУР

ДВА ПОЛЯКИ

І. ПОЛІСЬКА ВЕРСІЯ КОНРАДА

Ось уже скоро століття літературознавців вабить загадка Джозефа Конрада (Коженьовського) – поляка, що став класиком англійської літератури. Причому не просто класиком, а класиком «у квадраті», «учителем учителів», бо вплинув на становлення цілого ряду британських та американських майстрів пера (Е. Хемінгуей, Г. Грім, В. Голдінг, С. Фіцджеральд, Д. Лондон)... І не просто поляком: Конрадів батько Аполло Коженьовський був одним з ідеологів польського національно-визвольного руху, на його квартирі відбувалися перші зібрання учасників повстання 1863 року, за що поплатився засланням, підірваним здоров'ям і передчасною смертю (мати померла іще раніше, з тих же причин). Через кілька літ юний Конрад назавжди залишив Ойчизну... Кинув тонучий корабель?

Ця алюзія не може не зринути, коли читаєш роман «Лорд Джім». Головний герой працює помічником капітана на пароплаві, що везе до святих місць вісімсот «гнаних вірою та надією на рай» тубільців-прочан. Несподіваний риф – пробойна – заливши один із відсіків, вода норовить проломити хистку перегородку й потягти на дно все судно – шлюпок вистачить лише на частину команди... Фатальної миті, під покровом негоди, темряви й загальної паніки, Джім опиняється в шлюпці кількох дизертирів, аби відтак решту життя картати себе за мимовільний ганебний

вчинок; змінювати місце осідку, як тільки хто потривожить болючий для нього спомин (корабель «мов на зло» не потонув) і, хоч лордом не був, заслужити цю почесну опінію власне за ті всежиттеві тортури враженого сумління. «Чи немає в цій притчі про нещасливого юнака, який поневіряється по чужих краях з надією стишити голос совісті, прихованого натяку на зовсім інші духовні шукання і муки?»¹ – запитує Стефан Жеромський.

Володимир Панченко висловлює недовіру цій версії: «Навряд чи Стефан Жеромський мав рацію. Хоча реакція його зрозуміла: подібним чином – до краю загострено – багато хто з українців реагує на «російськість» Миколи Гоголя» («в одному з автобіографічних нарисів поляк Конрад назвав свого старшого сина Бориса «молодим англійцем», – і С.Жеромського це зачепило»). Більш адекватною, тоншою, український дослідник вважає версію Бертрама Рассела:

[...] в новелі Д.Конрада «Емі Фостер» зустрічаємо серед персонажів гуцула Янка Гуралю (якого Б. Рассел чомусь називає «словацьким селянином»!). Гураль вирушив до Америки, але випадково – після корабельної катастрофи – потрапив до Британії, в одне із кентських сіл. «Всі в селі бояться чужинця і всіляко дошкуляють йому, – коментував Б.Рассел центральну колізію новели, – тільки Емі Фостер, дурненька й негарна дівчина, приносить нещасному їжу і зрештою стає його дружиною. Але коли чоловік у лихоманці починає марити й говорити своєю рідною мовою, вона хапає дитину і втікає – її лякає його чужість, і він помирає самотнім». Б. Рассел завершує свій коментар вельми несподіваним спостереженням: «Часом я думаю, що Конрад, як цей селянин, був дуже самотнім серед англійців і тільки завдяки неймовірним зусиллям волі справлявся із цим почуттям.

Навряд чи варто порівнювати, а чи протиставляти описані щойно версії – продуктивніше їх поєднати. Адже самотність на «обітованій» чужині, куди рвався «ліричний герой» від проблем

¹ Цитати й ремінісценції тут і далі подаю за книгою українських перекладів Дж.Конрада: Конрад Дж. Зроби або помри: морські історії / Джозеф Конрад. – К., 2011, зокрема передмовою Володимира Панченка «Філософська проза, що “прикидається” пригодною» (с. 4–10) та ретро-післямовою Михайла Калиновича «Джозеф Конрад» (с. 496–524) без вказівки сторінок, у зв'язку з колажністю цитування та компактним місцезнаходженням цитат.

² Тому що *гуралі* живуть переважно в Словаччині й Польщі, а не на Гуцульщині. – Р. Ч.

своєї землі, – логічний підсумок вервиці «подорожніх» страждань і супутніх докорів сумління... Од свого одбився, до чужого не прибився («ти пакінул берег свой радной, а к другому так і не пристал») – десь приблизно так «по-простому» мала б звучати ота «синтетична» версія від Конрадових сучасників. Нібито й переконлива, проте чинна хіба на індивідуально-«побутовому» рівні (Рассел знав Конрада особисто), а чи в сприйнятті палкого романтика-патріота на той час поневоленої Ойчизни (у знаменитих щоденниках Жеромський зізнавався, що не розуміє, як можна любити абстрактне «людство» – розуміє натомість, що то є любов до поляків). Та існує й інакша версія Конрада. Вона з'явилась відносно недавно, породжена ретроспективними перевагами постколоніального досвіду... З «потойбіччя» – з-під пера Едварда Саїда.

Конрад – чільний персонаж його фундаментального дослідження «Культура й імперіялізм». За кількістю згадок, частотою посилянь та обсягом друкованої площі полякові тут може скласти конкуренцію хіба Редьярд Кіплінг («більшого реакціонера й імперіяліста, ніж він, годі шукати»). З Конрадового роману «Серце темряви» взято й слова епіграфа до цілої книги: «Завоювання землі, яке здебільшого означає відбирання її в тих, хто різниться від нас тілобудовою або пласкішим носом, не така вже й гарна річ, коли до неї придивитися ближче. Спокутує його лише ідея. Ідея в його основі, не сентиментальна відмовка, а ідея та безкорислива віра в цю ідею – щось, що можна заснувати, перед чим поклоняться і чому приносити жертви».

Звичайно ж, це ідея *mission civilisatrice* (цивілізаційної місії), ідея «принести світло в темні закутки і до темних народів світу жестом волі та застосуванням сили». Ця ідея спрямована т. б. м. «в одні ворота»: цивілізатори нав'язують її з «патерналістською зарозумілістю імперіялізму». Адже під їхнім кутом зору «віддалені регіони світу позбавлені вартості уваги життя, історії чи культури, позбавлені незалежності або цілісності, вартіх репрезентації без Заходу. А коли й з'являється про що говорити, то з'ясовується, що воно невимовно зіпсуте, дегенеративне і безнадійне, як у Конрада». Конрад стає скептиком і реакціонером, коли йдеться «про можливість Африки чи Південної Америки колись мати незалежну

історію й культуру». Конрад ставиться до цього всього максимум «зі співчутливою зневагою». «Конрад ніби каже: “Ми, люди західного світу, будемо вирішувати, хто добрий, а хто поганий тубілець, адже всі тубільці існують, бо ми їх визнаємо. Ми створили їх, ми навчили їх говорити й мислити, тож коли вони повстають, то лише підтверджують наше ставлення до них як до нерозумних дітей, обдурених кимось із своїх західних панів-наставників”»³.

І це – Конрад? Той самий син повстанця за волю Ойчизни; заручник сумління, ураженого ганебною втечею з потопаючого корабля?! Звісна річ, це питання вже не є предметом дослідження Е.Саїда. Для нього Конрад – просто ізгой своєї землі, без огляду на її історичну, політичну й етнічну специфіку. Та для нас він не просто ізгой, і не просто поляк. Він поляк з України.

Щоб пізнати поета, подамось в його край. Сучасним українцям неабияк лестить, коли мова заходить про «український слід» геніального класика: народився на Житомирщині, певний час проживав на Київщині та в Чернігові, коротко вчився у Львові... Скрізь родинні гнізда, могили предків, відчуття дідизни... Та чи залестить і нам, і полякам, коли тим слідом підемо далі?

Дитячо-підліткові українські враження Джозефа (тоді він ще звався Юзефом) безумовно просякнуті атмосферою повстання 1863 року, підготовки до нього й переживання уроків поразки, болючих подвійно через втрату батьків. Хлопець не міг не засвоїти цих уроків, а полягали вони у трагічній непорозумінні межі польською шляхтою й українським селянством. Повстанці розраховували на підтримку мужиків – натомість ті були спершу пасивними, а відтак... взялись помагати російським та австрійським властям «умиротворювати» бунтівників, ба й самі їх ловили, в'язали, здавали у жандармерію. Українці остерегались, що в разі успіху повстання – «не дай Боже Польща настане»...

Про це можна чимало дізнатися з творів Конрадового ровесника Івана Франка (третя частина повісті «Петрії і Довбушуки», новели «Гриць і панич», «Довбанюк», стаття «Поляки і русини» та ін.). Приміром:

³ Саїд Е. Культура й імперіялізм / Едвард Саїд. – К, 2007. – С. 9, 21, 22–23, 24, 69.

Неділя була, десь так перед Петром, саме того року, як то тота польська рухавка в Варшаві зчинилася. Газет у нас тоді ніяких не було, а так тільки глухі вісті поміж народом ходили, що «поляки прийдуть, хлопів різати будуть» або щонайменше «панщину завернуть». Хлопи дуже похнюпились, а шляхтичі мов на дріжджах росли. А село наше, бачите, мішане: більша половина хлопів, а менша шляхти. А що вже наш Довбанюк, так сей не раз і крізь сон кричав: «Чекайте-но ви, хами, скоро Польща буде! Ми вам!»⁴

Як пам'ятаємо, ота «перша» Річ посполита, про яку наше селянство мало тільки недобрі спомини, занепала внаслідок півторастолітньої «войни домової» (Хмельниччина, Руїна, Гайдамаччина...), в свою чергу зумовлених «цивілізаторською» експансією польської шляхти й католицького духовенства. До українських «тубільців» «культуртрегери» ставились не як до рівноцінних інших, а як до «схизматичних» гірших, «позбавлених вартого уваги життя, історії чи культури, позбавлених незалежності або цілісності, вартих репрезентації без /Польщі/, а коли в чім і цікавих, все-одно «невимовно зіпсутих, дегенеративних і безнадійних»... Гадаю, ви впізнаєте, звідкіля оці ремінісценції?

Юний Юзеф мав багато нагод наслухати гарячі дискусії з даного приводу – маєтки Коженювських та Боровських (материних родичів) порозкидані на межі Житомирщини та Київщини, де якраз відбувались найкривавіші розбірки українських селян із повсталюю шляхтою. Тут, «на зеленій Україні», як ніде показово, агонізувала давня мрія його одноплемінників про відродження могутньої Польщі із її «цивілізаційною місією»; «тут і зараз» романтичний порив до свободи капітулював перед невблаганною реальністю й опускався на землю принижений, непотрібний тутешнім «аборигенам», старопольський ідеалізм : «Ой, пане Городиський, круто з вашою Польщею! Там, повідають, маскаль повстанців, як риби в саку, ловить, а котрих зловить, то з тими таке робить, що був-був когут, а потому зістав каплуном!»⁵...

«Цивілізаційна місія» на «східних кресах» зазнала фіаско, зайшла до глухого кута... Вивести її звідти було неможливо – хіба

⁴ Франко І. Твори : у 50 т. – К., 1978. – Т. 16. – С. 209–210.

⁵ Там само. – С. 210.

розпочати з чистого аркуша, але вже деінде... Беручи курс на Захід, Конрад полишає Польщу, але не зрікається польськості в тому, ментальному, сенсі «ідеї та безкорисливої віри в цю ідею» яко чогось, «що можна заснувати, перед чим поклонитися і чому приносити жертви». Він не втрачає, а якраз навпаки – зберігає ту ідею для себе, виносить її з системи координат, де не змогла відбутися, на нові, незвідані кресли – паралелі/ меридіани... Він так хоче надати їй другого шансу, хоч свідомий, що закінчиться все поразкою, «помстою колоній», чорною іронією з уст «невдячних» тубільців... Він «все знає», й це «таємне знання» наділяє його незбагненим для інших «пророчим» даром, дозволяє на століття випередити сучасників-європейців, співвітчизників по британській короні. Вони, тоді, всього, ще не знали...

Конрад писав... у період європейського імперіялістичного ентузіазму, якому майже ніщо не опиралося, на відміну від нього сучасні письменники й режисери, які так добре засвоїли його іронію, створили свої твори після деколонізації, після масштабного інтелектуального, морального і образного перегляду й деконструкції західної репрезентації незахідного світу, після праць Франца Фанона... Салмана Рушді, Габрієля Гарсія Маркеса та багатьох інших.⁶

Потрібне було замалим не століття, аби перед метрополіями найбільших імперій світу постало те саме питання, яке після 1863 року постало перед поляками й Конрадом: «Чому після всього, що ми для них зробили, вони такі невдячні?»⁷.

Перебуваючи в шоці від щойно пережитої катастрофи, поляки не одразу знайшлися з відповіддю (законсервованій у душі стан оцієї розгубленості, кризи, апорії) юний Конрад власне й повіз із собою на Захід). Однак життя брало своє: тим, хто лишався в Україні, слід було однайти новий кшталт стосунків із місцевим населенням; щось змінити в собі, аби отримати взаємність у відповідь; перестати дивитися на селян-земляків як на примітивних тубільців... І вони це зробили.

Останні десятиліття дев'ятнадцятого віку позначені масовою «українізацією» поляків Правобережжя. Це були вже не романтичні

⁶ Саїд Е. Культура й імперіялізм. – С. 23

⁷ Там само. – С. 60.

«скоки» «української школи» в польській літературі (своєрідний «троянський кінь», за допомогою якого Б. Ю. Залеський, С. Гоцинський, Ю. Словацький та ін. намагались модернізувати «стару й недобру» колонізацію, вбрати в українські строї і теми спрофановану попередниками ідею козацько-шляхетської єдності). Ні, це була щира, без задньої думки, партнерська співпраця рівного з рівним. Колись гонорова шляхта заговорила «хлопською» мовою, почала перейматись проблемами української культури, націєтворення, але не в шароварно-побутово-етнографічному, а – в серйознім, державницькім сенсі. Більше того.

Оту «українізацію» я неспроста взяв у «лапки»: застановившись, польська шляхта сприймала її як навернення до свого властивого... українського кореня – як подолання наслідків кількостолітньої колонізації колись суверенних українсько-руських земель. Прикметно, що особливих здобутків ця тенденція досягла на Поліссі, зокрема, на Житомирщині, у Конрадовім краю. Знаний український письменник Валерій Шевчук відносить себе до т. зв. «житомирських поляків», чім товариством неабияк пишається: «Це ті поляки, з яких вийшли Володимир Антонович, Тадей Рильський, Кость Михайльчук, Борис Познанський, Галина Журба, В'ячеслав Липинський – нащадки сполонізованого й окатоличеного українського населення»⁸.

Звісно, не всі «житомирські поляки» – «ще ті», у «лапках», адже суспільно-політичні проблеми торкають далеко не кожного. Поготів отаких, як Конрад, котрого з дитинства вабили не генеалогічне коріння, структура родимого ґрунту чи специфіка хронотопу, але щось діаметрально відмінне – далекі морські обрії, романтика пригод і мандрівок... Яка там Житомирщина, яке там Полісся – йому й у рамках Польщі було затісно! Ще в дитинстві «роздивляючись на мапі Африки білі плями, що визначали не досліджену тоді просторінь таємничого суходолу, він упевнено заявив, що поїде туди, як виросте» й «висловив бажання бути моряком»... «Польща і море – яке неприродне зіставлення, який різкий

⁸ Шевчук В. Сад житейських думок, трудів і почуттів / Валерій Шевчук // Валерій Шевчук / [авт.-упоряд. Н. Федорак]. – К. ; Львів, 2001. – С. 6. – (УСЕ для школи : 11 клас; вип. 12).

дисонанс!»⁹. Що вже казати про словосполуку «море й Полісся»... Оксиморонна «пара», що викликає хіба іронічну посмішку... Але не у мене.

Я б не взявся писати цього есея, коли б свого часу на одній із пісенних імпрез, організованих Мар'яною Садовською, не почув поліської співанки, у якій фігурує... матрос... У пам'яті залишилася сильвета отакого собі крутого парнища, дівочого звабника, по яким героїня «сохне», проливаючи море сліз. Аби переконатися, що тоді мені не причулося, звернувся до фондів кафедри фольклористики Львівського університету. Їх розпорядникові, керівнику щорічних студентських експедицій, Андрієві Вовчакові не склало особливого труду за мить видати нагора... шість (!) пісень відповідного змісту, та ще й деякі у кількох варіантах, і це тільки з чотирьох поліських сіл. «Що по морю, по синьому, / Розгулялася волна. / Долго-долго й ожидала / Й молодого моряка. / Обіцяв моряк вернуться, / Взять за вірную жону. / Він, на pewno, утопився / У морську глибину»... Дівчина йде шукати коханого до самого моря, топиться з туги, а моряк, «втяг тіло на корабиль», стріляється... В іншій баладі не так романтично: «Ой по мору, по мору голос роздаєца, / А матрос на кораблі, да ге-е, да смієца. / – Марусю й Марусю поїжджай з нами, / Ми дадім тебе конфет, да ге-е, чаю з сухарями»... Далі, звісно, «не послухала дочка мамино совету, поїхала з мораком, да ге-е, край белого свету», а «через годік-півтора» повернулася з «матросьонком» на руках... Ще в іншій дівчина сама проситься в човен до моряків (розв'язка аналогічна), а ще в одній до мотиву зваблення наївної поліщучки додається не менш симптоматична для нас партія звабника. Він обіцяє взяти її за жінку після того, як здійснить свій задум стати моряком. Однак ставши ба й не моряком, а цілим капітаном, повертає домів з-за морів із дружиною й дітьми...

Матроси на Поліссі... Щось, немов «козаки на Ямайці» (за Юріями – Шерехом та Андруховичем). Цілковитою екзотикою видавалося зустріти цих персонажів тут, за сотні кілометрів од моря,

⁹ Калинович М. Джозеф Конрад / Михайло Калинович // Конрад Дж. Зроби або помри: Морські історії. – С. 498.

серед лісів, озер та боліт. Вони, мов пірати, взяли на абордаж фольклорну нішу, традиційно заповнювану чорнобровими козаками та моторними парубками; персоніфікували собою еротичну фантазію поліських аборигенів; заразили романтичною моряцькою мрією вайлуватих «тутейших» поліщуків...

Моє здивування продовжилось, коли з пам'яті почала зринати відповідна екзотика від українсько-«поліських» письменників. Насамперед, звісно, Лесі Українки – першої «фахової» мариністки в нашій літературі (поетичні цикли «Подорож до моря», «Кримські спогади», «З подорожньої книжки», повість «Над морем» тощо, не кажучи вже про безліч морських перлин, розсіяних акваторією всієї творчості¹⁰)... Або ж передчасно згаслий улюблений Лесин брат Михайло Косач (виступав під псевдонімом Михайло Обачний). Встиг опублікувати всього кілька оповідань, серед яких дебютне – «Різдво під Хрестом полудневим». І чому вперше заявити про себе він вирішив епізодом з життя матроса-волиняка¹¹, що різдвує десь за екватором?.. Або ще видатний волиняк Улас Самчук. Одного з чільних персонажів «Марії» він «посилає» служити на тихоокеанський флот, що накладає специфічний відбиток на характер і поведінку Корнія після повернення... А першу частину найвізитковішого свого роману, епопеї «Волинь» називає «Куди тече та річка?». Звісно, куди...

Але ж куди насправді все то пливе? Та вода? Та ціла річка? Володько стоїть, руки заложені за спину, очі вперті в прозору, жовтаву воду, на обличчі задуму. І враз приходить ще одна думка: а що, коли б отак піти за водою? Отак усе лугом та лугом... І куди б зайшов? Це ось довкола «наша Лебедина», а там далі, за тими кущами вільшини, як літом сходить сонце, невеличке село Лебеді. А що там далі? Тато кажуть: річка тече до моря. Іти отак просто-просто і там... море. Аж страшно. Таке велике, велике, ні кінця, ні краю, сама вода і вода...

¹⁰ Так, ті подорожі не з добра, у зв'язку зі сухотами; та погодьмось – якби щодо моря у серці не було «того, що не вмирає», чи написалося б стільки, і Так?

¹¹ Най не гніваються фахові етнографи й фольклористи, котрі чітко розмежовують Волинь і Полісся (по лінії Володимир-Волинський – Новоград-Волинський), але нашої теми тонкощі цієї диференціації стосуються мало. «Прощай, Волинь, прощай рідний куточок...» – писала Леся Українка, вирушаючи в «подорож до моря» й не зважаючи на те, що її Колодяжне – вже ген-ген поза отією умовною межею, на «суто» поліському, а не волинському її боці.

І глибоке, глибоке! Володькові очі все ширшають і ширшають, на щок-ках з'явилися рум'яніці. Щось дуже сильне тягне його туди. Так хотілося б, так дуже хотілося б... Бачити. Чути. Знати. Але ж ні. Там ще не море. Там лише став великий, та стависько, та очерети.¹²

Зауважу: цитований стан душі – на третій сторінці роману. Це тональність, стартовий імпульс, із якого тече вся подальша волинська трилогія...

Тут так багато дерев на пласких болотистих низовинах, але за ними не видно обр'ю – не видно Лісу... Тут так багато озер, ті озера великі й глибокі, та і в найбільшого з них проглядається другий берег, і в найглибшому таки недалеко до дна (вляжтесь, приміром, на березі одного з Шацьких озер – десять до одного: накриє хвилию мрій про море)... Тут – відчуття Стихії, що будить у серці співмірний Собі порив до безмежжя і вічності, але не пускає розвинути пробуджену силу; стримує її високою стіною «полісся», що тисне-оточує зусбіч; засмоктує трясовиною; круговодить зачарованими колами озерних урочищ – ув'язнює, не дає опанувати себе, «своїм життям до себе дорівняти» (за «Лісовою піснею»)...

Хочеться спустити човна на одну з річок-річечок (благо, їх тут так багато) – і віддатися течії аж до самого моря... Де нема берегів, і тебе ніщо не зупинить... Принаймні, ти у це віриш... Принаймні, рушаючи в путь...

Задавши тему «море, матрос, Полісся» в «Гуглі», після пошуків на кшталт агрофірми «Полісся» на вулиці Матросова, можна знайти великий реферат анонімого поліського ентузіяста п. н. «Моє Полісся голубе й зелене», а там – цитати з дореволюційної чи то статті, чи то книги богослова Івана Єремича (назви не вказано): «Болота то довгі, як річки, то широкі, як озера, оповиті серпанком легкого туману, стеляться перед вами до краю обр'ю і зникають в блакиті далини. Там, в глибині перспективи, здіймаються з болота високі острови, вкриті гігантською рослинністю. Даремно вони ваблять до себе ваші погляди і бажання! Нога ваша ніколи не ступить на цю землю незнану... Для багатьох з нас більше знайомі країни африканських папуасів, відвіданих місіонером

¹² Самчук У. Волинь / Улас Самчук. – Острог–Львів, 2005. – С. 12.

Лівінгстоном, ніж Полісся... Обійстя полішуків закинуті в нескінченні ліси, загублені між непрохідними болотами. Багато тубільців вмирало, не побувавши навіть в найближчому сусідньому містечку. Тому між простим народом Полісся трапляються такі космогони, які думають, що там – за обрієм вже кінець світу... Це майже Америка в Європі, яка чекає свого Колумба».

І вже зовсім, на завершення, бонусом, фінальним (наразі) припинком до теми, виявились для мене рядки Олега Ольжича, котрий, як відомо, до 1923 року ріс у Житомирі, на Житомирщині, у ситемі координат ще й Конрадового дитинства¹³. Це рядки вірша «Полісся»:

На осяяних схилах сон-зілля уже голубіє.
Вигинається небо над шумом соснових корон.
Ці бори золоті і ці шуми, що скліплюють вії,
Ці замріяні люди, що слова не чули: закон!
Тут земля тільки пестить, п'янить, вагітніє і родить.
Кожну гілочку мlostю налив охмелілий тетрюк.
А далеко-далеко проходять тривожні народи,
І стрічається бурею зброя у тисячах рук.
Моє тіло струнке, мов посріблений гін осокоу,
Рівно дихають груди, і кров тяжкоплинна, як мед, –
Доки кинуть і нас у степи, у мінливі простори,
Спрага моря, брокатів і збуджений порив вперед.¹⁴

Не знаю, наскільки права оця «культурно-історична» лірика? Але, може, і в ній – витoki дивного «маринізму» поліської душі? Зокрема, й дитячої мрії Теодора Юзефа Конрада Коженьовського – поль[і]ського класика англійської літератури.

II. КАРПАТСЬКА МІСІЯ ВІНЦЕНЗА

У правду старовіку я остаточно повірив, дійшовши от сього місця: «Далеко від людських осель, високо над границею лісів, хребтами, по безбережних трав'янистих полонинах або через

¹³ Так-так, це також на південь від межі, про яку див. у попередній виносці. Однак Олесів син, як допіру Леся, отієї межі якось і не помітив.

¹⁴ Ольжич О. Цитаделя духа / Олег Ольжич. – Братислава; Пряшів; Лондон, 1991. – С. 161.

перевали біжать плаї, прадавні доісторичні шляхи, протоптані століття тому. Сягають Балкан і Альпів, мають свої сполучення зі степовими шляхами України і Волощини. Деякі покинуті, деякі використовуються лише під час найбільших повеней, коли затопить дороги і биті гостинці. На перехрещеннях стежок ще досі видніються – замість дороговказів – почорнілі хрести з довгими раменами. Іноді – повалені або зотлілі – вони лежать, вкриті високими травами»¹⁵... Може, комусь ці слова не промовлять чогось особливого на тлі інших пишних пасажів знаменитого бестселера Вінченза, але в мені вони раптом зрезонували, перехрестившись зі стежками-дорогами моєї власної карпатської географії.

Якщо кохати – то всією душою, якщо погирати – то за святе діло, якщо мандрувати – то гірськими хребтами! Це позаконкурентно й одним діє-словом не передається, вимагає іменного уточнення. Межи просто *йти* – а – *йти вершечком ґруня* десь таке ж співвідношення, як межи: *слухати* (загалом) – а – *слухати музику, споглядати* – а – *споглядати красу, відчувати* – а – *відчувати силу*... Йдучи невпинно шкодуєш, що ґрунь, який під ногами, скоро закінчиться, а до наступного – многотрудне долаання перепаду висот... Та, коли ти знов там, вмить вертає відчуття *того самого*, неперервного і єдиного, споконвічного шляху, якого тут, у піднебесі, мабуть, колись прокладав сам Бог, насипаючи спеціально під нього довгі пасма хребтів, наче ісполинно-первісні «автобани»... Шляху, значно коротшого від низових, обхідних, зворами, та лише за умови, про яку казав Заратустра... «У горах найкоротший шлях – від вершини до вершини, але для цього треба мати довгі ноги»¹⁶...

Саме такі, напевне, й були в тих людей-велетів, що оселилися у Карпатах ще за старовіку й заповіли нащадкам свою правду. «Там, високо над лісами, на квітчастих луках, білих і фіолетових від квітів, розмістилося, як птахи з вирію, плем'я велетів. Унизу шумів Черемош і ліси шуміли» (с. 170)... Знов, як допіру дороги, – над

¹⁵ Вінченз С. На високій полонині / Станіслав Вінченз ; пер. з пол. Т. Прохасько. – Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2011. – С. 165. Далі цитати з цього видання супроводяться вказівкою (сторінок у дужках).

¹⁶ Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Фрідріх Ніцше ; пер. з нім. А. Онишко. – К., 1993. – С. 39.

межею лісів, у верхах, *на високій полонині*, де жилося й мандрувалося «інакше, як нині». «Колись – може, тоді, коли перші води вже потекли, а гори щойно почали рости – з'явилося тут *із вод чи з лона землі* покоління велетів-воїнів, борців ясноволосих, народ королів землі з первовіку. І росло це газдівське плем'я королів разом із горами та лісами, ширилося верхами, мов ті баштоподібні ялиці. Ніхто про це нічого більше не знає» (с. 168, *письмівка* моя)...

Нині годі довідатись, було те плем'я чи ні, і яким було справді, і «куди воно ділось, відкіля взялось», адже жодного матеріялу, крім фольклорно-міфологічного... «Чорногора хліб не родит, не родит пшеницу, вікохує легіників сиром та й жентицев. Чорногора хліб не родит, не треба й орати. Вікохує легіників, ек рідная мати». Так, як вихокала, наприклад, славного нащадка велетів Олексу Довбуша, котрий усе отроцтво пролітував на неймовірній за красою і силою полонині Гаджина, в самім серці матері Чорногори...

Може, й справді оті аборигени Гуцульщини колись тут виростили «із вод чи з лона землі»? Віднаходились по грозі в тому місці, куди влучила стрілка грому (як останній з опришків-заступників Дмитрик Василюків)? Голосом немовляти озивалися з кедрового дупла (мов карпатський гуру Вінценза грешний газда Фока Шумей, що «походив від дерев»)? А може, з підсвідомости міфотворців одлунили якісь паралелі?

Зрубали на верхах тиси та столітні кедрі і спустили їх на весняну воду. І тоді – ген рікою, до дунаїв, до моря далекого поплили [...] І гуляли – по морях, на крилатих кораблях [...] Засновували держави, здобували королівства, сокирами закони велетів написали на скелях і на недосяжних надморських височинах [...] А хто у бою гинув, того проголошували божим сином... (с. 169).

Правда, коли б не знав, із якої книги цитата, то б здалося, що йдеться про... вікінгів? Мілітарні триб життя і релігія (прагнення вмерти в бою, щоб потрапити в рай); героїчна епоха морських походів, заснувань європейських династій, між яких – руські Рюрик-ковичі («норманська теорія»)...

Може, разом з іменами та відлунням міфологем високорослі варязькі «борці ясноволосі» передали нашим пращурам свій

потужний волюнтаристський імпульс, «тугу за героїчним», генетичну неспроможність «ходити під кимось», «патологічне» жадання бути паном власної долі?... А, може, лише заохотили, стимулювали, адже всі оці риси для людини природні, від старовіку; то до рабства треба привчати («приручати»), а воля... «Ну, як таки, щоб воля та й пропала, се ж так колись і вітер пропаде!» (за Лесею Українкою)...

В кожному разі, коли Русь опинилася під монгольським копитом, а ще далі – під лядським гарапником, «недобитки» тих прадавніх вільних людей учинили так, як за різних часів учиняли їхні аналоги – від басків (у Піреней), до черкесів (на Північний Кавказ). Вони подалися у гори...

Вінценз тут би, напевне, мене осміяв. Жартома порадив додати до списку ще половців, даків, візантійців, тибетців чи готів, що втекли колись із угорської долини в Карпати від переслідувань імператора Юстиніана... Простягнув розмашистий циркуль для виміру форми гуцульського черепа на предмет «арійськості» (кажуть, відповідає ☺)... Адже час написання твору – то час зловживань «расовими теоріями», що привели до всесвітньої катастрофи... Що ж, будь що можна звести до абсурду і профанації. Та чи винні кохані «вуйки з полонини», що між них доховались оті легенди? Вінценз профілактично віддає кесарю кесарево, але Боже полишає собі і нам. Сугестія тексту долає скептичне «інтермецо» (с. 181–185), якими наче хоче себе оговтати і де навіть стилістика збивається з поетичної в наукову... Ні, не тут ота «правда, що врешті подібна на правду» (за Василем Герасим'юком). Вона там, де Поезія.

Приміром, улюблена тема поета і видавця Івана Малковича – боярське походження його кривняків-березунів (Косівщина), а родовід незабутнього ясенівського (Верховинщина) мольфара Михайла Нечая повівсь од Нечая Данила, знаменитого характерника і полковника... Межи назвами полонин і вершин – давньоруські, аристократичні: Боярин, Гропа, Грофа (від – графа), Левковець (левенець (арх..) – парубок-зух, «супермен»), Піп Іван, Попада, Рущина... Не вівчарі-бовгарі-козарі – люди иньшого кшталту і трибу полишили по собі колись оцю топоніміку.

Оселялися у верхах, на високих полонинах, не лише рятуючись од напасника, але ще й і тому, що де-інде в Карпатах за тих часів попросту... не було життєвого простору... Дрімучий праліс вкривав усі звори, долини рік, «всюди завали колод, хащі, ями і яри, непрохідне бездоріжжя»... Люди тут, унизу, тоді не жили – а ревіло хижою звіриною, кишіло гаддям, загрожувало перманентними повенями, до того ж «цілі полчища небезпечних і пустотливих істот» (отого, «лісового», най сі преч каже) бентежили міфологічну уяву химерними видамими...

То вже потім і далі полонини розширюватимуть сокирою, корчуванням-випалюванням вікових пнів; посуватимуть межу лісу донизу, залюднюючи карпатські доли, опускаючи гуцулів усе нижче, – то вже потім... Навіть ще незадовго до народження Вінченца, приміром, «у Жаб'ї ще менше хатів було у долині, ніж у Ясеніві. Оселі гніздилися переважно на схилах, а широку долину жаб'ївську займали ще темні і потужні ліси» (нині тут багатотисячне мегаселище). Що вже казати про «врем'я оно»... Тоді в горах мешкали тільки люди верхів (за Ольгою Кобилянською). То від них, згори вниз – не навпаки, утверджувалась карпатська цивілізація.

Нині їхній відсоток межі тутешніх людей долів анітрохи не перевищує відсоток гірських туристів по великих містах. Це абсолютна меншість. Для абсолютної ж більшості гори закінчуються «у грибах» за найближчим (найдальшим) присілком, існують у форматі барвистих шпалер, лубкових пейзажів, «чічок-смерічок»... Оту більшість не вабить «піти у далекі гори» (за Володимиром Івасюком), вона вживає забагато алкоголю і «робить п'ятдесят сувенірів щодня» (за Василем Герасим'юком). Однак вона не безнадійна, бо, навіть така, пишається власним походженням.

Колись читав у «ще тій» «Буковині», як один гуцул під час вистави в просвітянськiм театрі з кулаками вганяв по сцені за актором, що виконував роль негативного персонажа з гір, і вигукував: «Гуцул не сміє бути зрадником!», аж закликали поліція... Інший гуцул (мій однокурсник) навспак не дався до бійки, коли якийсь москвоязыкий населенець провокував його дошкульним «ты, гуцул». «Так, гуцул, і вмру гуцулом, а ти – хто?», після чого,

як зізнавався опісля, відчув, що правдивому гуцулови об таке мастити рук не годиться. Його патриціянська зневага до плебея була непідробною... Подібних курйозів багато. Саме тому, що гуцули їх не вважають курйозами. Іноді це дуже серйозно.

У «Гірських акварелях» Гнат Хоткевич пише про одного газду з Бережниці.

Не поладнав щось із жандармом – і жандарм постановив помститися. І помстився: прискіпався до чогось і арештував. А що жандарм має право на кожного арештованого накласти ручні кайдани, то й тут се було зроблено. Не так для потреби, як для ганьби [...]. І коли вийшли за село і пройшли верстов сім, сіли відпочити. Газда попросив у жандарма ножика – вкряяти бурешінника, поснідати. А замість снідання розпорів собі живіт, і кишки вивалилися. Жандарм утік зі страху, а гуцул запхав кишки назад у живіт, у калюх, ади... прийшов додому, ліг на лаву, опорядив усю сім'ю, розпреділивши майно, і тільки під ранок помер.¹⁷

Отакій собі газда... «простий хлоп»... «із глухого села».

Звісно, високе походження наклало тривкий відбиток на менталітет горян. Приміром, успіх «Тіней забутих предків» з режисером-вірменином та гуцулом-грузином-осетинкою в чільних ролях – тому зайве потвердження: такого не зімітуєш. Однак все ж я не прихильник расистської співанки (©), буцім «не той гуцул, хто погуцулився», але виключно той, «хто в горах родився». «Погуцулитись» вартує кожному бодай кілька разів на рік, зготувавши наплічника і подавшись у далекі гори, хоча в ідеалі, звичайно, – щодва-три тижні (на дво-триденні тури). Якщо комусь така часовитрата здається надто великою, най прочитає наступне: «Чому ми пішли в Чорногорі? Як говорить доктор Кияк, коли тобі залишається мало жити – їди в гори. Боги не зараховують в книгу життя часу, проведеного серед природи»¹⁸.

Слід уточнити кінцівку: не просто серед природи, а саме в горах. Живучи у львівському середмісті, культивую прогулянки Кайзервальдом (гірський ліс за 10 хвилин від центру – одне з чудес Львова); тобто від Високого замку по Шевченківський гай,

¹⁷ Хоткевич Г. Твори : у 2 т. / Гнат Хоткевич. – К., 1966. – Т. 2. – С. 357.

¹⁸ Сорока Б. Графіка / Богдан Сорока. – Львів, 2011. – С. 61.

верхівкою малого вододільного хребта. Защораз почуваюсь чудово, не до порівняння з прогулянками рівнинними, навіть серед природи. Що вже казати про ВВХ – Вододільний Великий, а чи інші карпатські хребти! Енергетика тут особлива, це аксіома. Однак вона не чинна сама по собі. Аби нею запричаститися, необхідні не лише об'єктивні умови, але й суб'єктивні зусилля. «На гірських вершинах ти зможеш віднайти тільки той дзен, котрий сам принесеш туди із собою» (за Робертом Пірсігом).

По рівному ходиш механічно, «автоматично», мов по життю, коли не ставиш перед собою високих завдань. Кожен крок угору натомість вимагає напруження волі, подолання знемоги й зневіри (і нащо я за це узявся?), подолання себе. Тобто сходження – психофізичний акт, у якому дух і тіло з-обов'язані віднайти спільну мову, інакше не досягнуть мети...

Ні, звичайно, карпатські вершини – не кавказькі й не гімалайські. Туди може забратися кожен і без «спецпідготовки», інструкцій, кисневих балонів... Тільки ж справа не в захеканому «відмічанні» на черговій «висоті», по яким – напівмертвий «відхідняк» і нічого, крім решток штурмового азарту («Гропу і Братківську взяли, могли й Чорну Кливу, але розлінилися під кінець» – із підслуханого у потязі)... Щось, таке ж безсенсовне, як і тижневі медитування в «місцях сили» типу Писаного Каменя, а чи «поляни з вігвамами» під Боржавою (до неї, «оспіваної» Любком Дерешем, 20 хвилин від гостинця)... Медитувати слід на полонинах, а не полянах, і – сходити на вершини, а не брати висоти.

Правильно підійматися – то як починати писати текст. Дух не має права відриватись від тіла, бо, захопившись тільки собою, заженеться у перевтому, зіб'ється з вірної стежки. Тіло ж не має права вимагати задовгих привалів, спокушати афинами-грибами (окрім тих, що «самі скачуть під ноги»), не кажучи вже про спокусу спокус – зупинитись вже тут, серед лісу (тут так добре, так гарно!), а чи (боронь Боже!) повернути назад...

Коли духові забাগнеться бути «чистим» від тіла, текст перейде в абстрактне розумування, романтичні «скоки»... Коли тіло зачне поводити духом, текст погрузне у фактурі, «матерії», розлізеться у багні житейських «реалій»... Коли ж вони підіймаються

разом, поважаючи одне одного; коли разом долають усі перкалаби зав'язки й розвитку дії, тоді текст неминуче виводить на кульмінацію... Ні, не вершину саму по собі, а – твій стан на вершині...

Це стан «трудової» – по-чесному заробленої, а тому адекватної, ейфорії (!), що сторицею компенсує надмірну втому підйому; надприбутками віддячує інвестовані допіру зусилля; розпружує стиснену внутрішню пружину; «заводить» щось, котре там, унизу, дрімало... Це стан «цілого чоловіка» (за Іваном Франком) – стан повноти буття... У ньому «дух» і «тіло», «внутрішнє» й «зовнішнє», «мікрокосм» і «макрокосм» перебувають у гармонії, взаємозв'язку. Цей стан можна було б порівняти зі самопочуттям по будь-якій іншій важкій, але не механічній, а осмисленій, вдячній, роботі, коли, як то кажуть, людина будує храм, а не носить каміння. Так, це майже те саме, однак на вершині до цього додається ще один ексклюзивний бонус: очам тіла й душі відкривається неймовірна ота Панорама...

Тоді щось подібне відкривається й у тобі. Ти вдивляєшся в себе, наче у серпанкові пасма далеких хребтів; ти схоплюєш все, що в тобі, разом і водночас, наче всі Горгани з Сивулі... Це в тобі стає видко: за деревами – ліс, ліси (!), що прослалися смерековими ліжниками... за проблемами суєтних міст – тільки їхній далекий відсвіт ген там, удолині... поза обрієм – новий обрій, мов зі щогли посеред океану... Неспроста в Кобилянської є чимало причинків до теми «карпатської мариністики», втім...

Із Горгану Ілемського (початок хребта Аршиця) за ясної погоди добре видно Говерлу і Петрос – 90 км по прямій, вся Франківщина по діагоналі! Обидва двотисячники возносяться не за обрієм, але вже понад обрієм, мов на цоколі «першого» неба... Не знаю, чи в морі буває така видимість, та, якщо навіть буває, хіба можна зрівняти пласку водяну гладь із оцим дивовижним насиченням барв, ліній, форм, кожна з яких (вершини, хребти, полонини, звори-урочища) має свою назву, із кожною пов'язане розмаїття легенд, переказів, особистих споминів, асоціацій та візій... Тут видно не тільки далеко-широко – а й високо-глибоко... Тут видно вповні.

Саме в горах у людині просинається здатність мислити панорамно: вириватися з гравітації приземленого, розщепленого – на орбіту узагальнення, типології; віднаходити точку, з якої «речі та істоти видно всебічно» (за Євгеном Маланюком). І водночас – не губитися в абстрактнім безмежжі, осягати його у чіткій конкретиці орлиного вгляду, бачити разом і зокрема... Це стан, коли людина домінує над світом, а не навпаки. Над світом і над собою...

«Людина – це щось, котре мусить бути подоланим»... Неспроста Ніцше кликав митців та філософів жити у горах. Неспроста, «коли Заратустрі минуло тридцять, покинув він свою батьківщину й озеро своєї батьківщини і подався у гори. Там він тішився духом своїм...»¹⁹. Там виношував те, що мав сказати опісля...

Творчість Ніцше надихала новоромантиків. На відміну від романтиків, що літали мріями «в небо», поривались душею «на край світу» «за море» від реальних проблем життя, новоромантики воліли «завдяки могутній силі волі, зробити сподіване, можливе дійсним»²⁰... Чи не тому їх так вабили гори? Тут – реальний край світу, адже, попливши «за море», неминуче повернеш туди, звідкіля починав (земля ж бо округла), а, подавшись вгору, дійдеш крайнього пункту, за яким «хіба» в небо упираєш чолом... Тут душа почувається в небі, не «злітавши» туди у безплідних фантазіях-мріях, а – стоячи на тверді вершини, куди вийшов своїми ногами і силою власної волі, а не соколиних крилець, котрих людині Бог чомусь та й не дав...

Вінценз теж вивчав і цінував творчість автора Заратустри, ба навіть культивував у публічних лекціях та радіопрограмах. Одначе місцем осідку на всю другу частину життя обрав альпійські Гренобль, Ля Комб і Лозанну не тому, що «начитався» свого улюбленця, а тому що у першій були Криворівня, Бистрець, Черногора... Це там він уперше почув про надлюдей, котрі за старовіку жили на високих полонинах, «гасали з гори на гору» верхами карпатських ґрунів, цивілізували «усе, що рухалось», по далеких світах,

¹⁹ Ніцше Ф. Так казав Заратустра. – С. 8.

²⁰ Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – С. 504.

а безпосереднім нащадкам залишили вість про великість їхнього роду, його високе походження...

Можна вірити чи не вірити в надлюдей з високої полонини, однак інтрига й проблема від цього не зникне. Тим, кому досі не вдалось обмахнутися від іронічної посмішки, хочу зайвий раз нагадати, що Вінценз таки – поляк, а гуцули – галузка українського древа. Драматичну історію україно-польських стосунків кожен знає і без зайвих нагадувань. Акцентую лише на тому, що її драматизм корениться у діаметрально-відмінному розумінні т. зв. «цивілізаційної місії». Про це я писав ув есеї «Поліська версія Конрада», головний персонаж якого, теж поляк з України (спільний знаменник), у чисельнику – Вінценз «із точністю до навпаки».

Конрад мріяв про далекі країни ще з коротких штанців, й коли врешті здійснив свою мрію, то всю решту життя жив душею «за морем» і писав тільки про це. – Вінцензова душа залишалася в Чорногорі навіть по вимушеній еміграції «тіла» до Франції та Швейцарії; його *opus magnus* про земляків-гуцулів переріс у дилогію, а відтак трилогію й тетралогію, із якою Станіслав продовжував жити до самої смерті... Конрад сублимував нереалізоване польське культуртрегерство на українських землях у «цивілізаційну місію» британського колоніалізму, ставлячись до «невдячних» заморських тубільців максимум «зі співчутливою зневагою» (за Едвардом Саїдом). – Вінценз возвістив культ карпатських тубільців, закликав перейняти у них ту правду старовіку, якої так бракує новочасним цивілізаторам... Конрад був закоханий в море, воно й тільки воно уособлювало для нього стихію й безмежжя. – Вінценз почував те саме до гір, все життя залишаючись вірним своїй першій любові... Конрад писав по-англійськи, хоч думав по-польськи, – Вінценз писав по-польськи, думав же... по-гуцульськи!

«Ще будеш мати чес говорити панськими езиками, а тепер говори по-людски. Тай пам'ятай, донику, абис ніколи людського езика не забував!». Отож, Ви бачите, що людською мовою для мене має бути гуцульська, тобто українська. З цим у нашій сім'ї ніхто не борвся, і наслідком того, що я послухав мою няню Палагну, є

книжка «На високій полонині», бо, щиро кажучи, перш ніж я написав якусь сторінку, то обмірковував її людською мовою»²¹.

Для певної («общепонятної») категорії населення говорити «почеловеческі» – то вдаватись якраз до «панських езиків»... Що ж, справа особистого вибору, з чим асоціювати людину, людськість і людяність, – із чимось, принесеним з-поза моря, а чи тим, що «з'явилося тут із вод чи з лона землі» ще тоді, коли «гори щойно почали рости» й «потекли перші води»...

Тільки от, перед тим, як нап'ясти чергову секонд-гендівську ліврею з чужинецького плеча, хронічним лакеєм варта про всяк випадок поцікавитись, звідкіля в тих панів їхні «панцкі» фасони? Хто є хто, хто кого цивілізував і чи можна на правду цивілізувати когось, окрім... себе самого?

Лікарю, зціли себе сам, і тоді ти допоможеш хворому. Коли він на власні очі побачить того, хто сам себе зцілює, це буде для нього найкращою допомогою [...] Ви, що сьогодні самотні й відрубні, колись неодмінно станете народом; із вас, що обрали самі себе, виросте обраний народ, а з нього – надлюдина [...] Так казав Заратустра.²²

Так чинили його вірні учні, занурені у глибини внутрішніх ресурсів людини, мандровані на верховини високих спромог її духу...

Та за цими прийшли невірні, кованим чоботом... І стоптали півсвіту, і вчення свого вчителя... Бо схотіли «зцілити» ще й інших «хворих», окрім себе самих, «цивілізувати» «нецивілізованих», «навернути» «невірних»...

Правду старовіку Вінценз записував у першій половині 1930-х років, тобто в час, коли німецький нацизм своє «жадання влади» переводив у практичну площину... Сумніву щодо перспектив ні у кого тоді не було, в тім числі й у мого улюбленого поляка. Майбутня війна зламає йому життя – після неї він ніколи не матиме змоги піти в Чорногору...

Він вже ніколи не буде щасливим. Невимовно співчуваю йому.

²¹ Із листа до Володимира Полека (1. X. 1966. Лозанна). Див у кн.: Олдаковська-Куфель М. Станіслав Вінценз / Мирослава Олдаковська-Куфель. – Чернівці, 2012. – С. 36.

²² Ніцше Ф. Так казав Заратустра. – С. 78.

Р. С. ...По «бортових журналах» гірських притулків чи то на Плісці попід Грофою, а чи Матагові на підступах до Ігровця, по острівцях-полонинах безберегого карпатського моря, я вже звик читати автографи-одкровення на взір: «Не знаю, чому, але мені тут добре як ніколи й ніде; мені тут так, як повинно бути». Мені так само.

Цього відчуття не пояснити вповні, можна тільки медитувати на нього й тішитись, коли вдається знайти більш, ніж менш, відповідні йому слова. Вінченз теж їх шукав. І тішився, коли відчував, що знаходить. І знав, що не один такий самий, як і він, пройде цими пляями туди... І не буде у тексту «розв'язки» чи «епілогу». Як не буде кінця у дороги до Себе.

КОБИЛЯНСЬКА І ШОПЕН: без імітації

Можемо підтвердити своє спостереження, зроблене багато років тому, що «певну автобіографічну (тут – “музичну”) інформацію в художній прозі Ольги Кобилянської не можуть суттєво доповнити ані її щоденник, ані її листи, ні автобіографії»¹. Саме з творів письменниці здогадуємось: її покликанням і мрією була музика, її улюбленим композитором був Фридерик Шопен. Прізвище польського класика зустрічається в доробку Кобилянської частіше за інші. Шопен згадується уже в одному з перших значних творів письменниці – повісті «Людина»² і в одному з останніх – романі «Апостол черні»³, а її музичні новели називаються аналогічно («Valse mélancolique»), ба навіть ідентично («Impromptu phantasie») з творами польського композитора. «Дві згадані новели, – констатував І. Денисюк, – Кобилянська свідомо komponувала на мотиви творів Шопена, імітуючи музичну композицію»⁴. Висновок літературознавця фахово підтвердила музикознавець Л. Кияновська⁵.

¹ Баса О. Її лілеї (твори О. Кобилянської про неї саму) / Ореста Баса // Молода нація. – К. : Смолоскип, 1997. – № 5. – С. 40.

² Кобилянська О. Твори : в 5 т. / Ольга Кобилянська. – К. : Держлітвидав України, 1962–1963. – Т. 1. – С. 71. (Надалі, покликаючись на це видання, вказуватимемо в дужках через двокрапку відповідні том і сторінку).

³ Кобилянська О. Апостол черні : роман у 2-х т. / Ольга Кобилянська ; упорядкув., передм., прим., словн. Я. Б. Мельничук. – Чернівці : Букрек, 2012. – С. 325.

⁴ Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст. : підручник / за ред. Н. Й. Жук, В. М. Лесина. – К. : Вища школа, 1989. – С. 214.

⁵ Кияновська Л. Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської / Л. О. Кияновська // Українське літературознавство. – Львів : Світ, 1988. – Вип. 51. – С. 99, 101.

Однак музичні новели Кобилянської свідчать не тільки за версію імітації Шопена, а й за контрверсію без імітації.

Очевидно: Кобилянська відчувала душевну спорідненість з Шопеном. Його музика була їй внутрішньо близька. І не тільки їй, а й іншим модерністам. Шопен (1810–1849), можна сказати, фізично належав першій половині XIX століття, а духовно – fin de siècle'у. Те, чим для Шопена було його мистецтво, стало у кінці XIX віку метою мистецтва взагалі: «Музика для Шопена є вираженням почуттів, – запевняє Ярослав Івашкевич. – Це не підлягає ані найменшому сумніву. І то не тільки вираженням – образом почуттів»⁶. Кобилянській не міг не імпонувати у Шопені і спосіб його почування, що за силою, напевно, дорівнював її власному.

Шопен став улюбленим композитором Кобилянської як автор «Impromptu phantasie». Саме експромт Шопена Кобилянська не тільки згадує поруч з його прізвиськом, а й описує словами, хоч, знов-таки судячи з її творів – новели «Valse mélancolique» (2:380) та роману «Апостол черні»⁷, вона знала й етюди, і вальси польського композитора.

Цікаво: сам Шопен назвав «Impromptu phantasie» просто «Експромт». Прикладку «Фантазія» твір отримав при посмертній публікації рукописів Шопена від ініціатора їх видання Джуліана Фонтани, хоч «Експромт» потрапив до тих рукописів, стосовно яких композитор «чітко розпорядився, щоб вони не друкувалися. Повторював це він і перед самою смертю»⁸. Можливо, композитор не хотів друкувати «Експромт» через наслідувальний характер твору. На переконання Я. Івашкевича, експромти Шопена «(всі, за винятком Експромта *фа-дієз* мажор) написані в досить чітко визначеній формі, запозиченій від експромтів Шуберта. Це стосується також і того експромта, якому Фонтана, невідомо для чого, додав прізвисько “Фантазія”»⁹.

З «Impromptu phantasie» Шопена пов'язаний перший музичний епізод у прозі Кобилянської, перша вербалізація інструментального

⁶ Івашкевич Я. Шопен / Ярослав Івашкевич. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 65.

⁷ Кобилянська О. Апостол черні. – С. 325.

⁸ Івашкевич Я. Шопен. – С. 180.

⁹ Там само. – С. 63.

твору та його впливу на письменницю. Ідеться про повість «Людина»:

Тихесенько розпливались звуки, то зливались, виринали нові, пориваючи, чародійні, наче опановуючи себе, немов тая скована пристрасть, коли чоловік з болю задрижить, застогне, а далі вмовляє в себе: «Спокою, спокою!..»

Як часто і прислухалась Олена тій штуці, все, однак, що відчувала при тій і думала, було однакове. Та сама горячо-зимна дрож обгортала її, приковувала та загадочна сила музики, що нас пориває, додає сил, дотикає нас до найглибшої глибини душі... (1:71).

Отже, «Impromtu phantasie» Шопена Кобилянська чула не раз й експромт польського композитора став для неї квінтесенцією музики.

Цікаве питання – звідки на основний час написання повісті «Людина» – 1886 рік – Кобилянська знала «Impromtu phantasie» Шопена, де чула її у живому виконанні, адже тоді тільки так можна було послухати музичний твір. Найвірогідніше – вдома й у виконанні своєї рідної сестри Євгенії. В. Вознюк інформує: «З дев'ятирічного віку протягом кількох років опановувала сестра письменниці секрети музики. Їй пророкували велике майбутнє в цій галузі, принаймні в Кімполунзі вона вважалася найкращою піаністкою. Постійно грала на музичних вечорах у своєму місті, неодноразово брала участь в концертах у Чернівцях»¹⁰. Насолоджуватися грою Євгенії у батьківському домі Ольга якраз і могла включно до 1886 року, допоки сестра не вийшла заміж, не змінила помешкання і не забрала своє фортепіано зі собою. 3 вересня 1886 року в щоденнику Кобилянської з'явився запис: «[...] через кімнату, де стояло фортепіано, я не можу перейти – його ж бо там більше нема»¹¹.

Сама ж Ольга здобула тільки елементарну музичну освіту, «вчилась малою, 8-літньою дівчинкою на фортепіані лиш 2 місяці» (5:434), хоч наміри мала серйозні, «вміти так грати, щоб сонати

¹⁰ Вознюк В. Про Ольгу Кобилянську: Нові матеріали. Роздуми. Знахідки / Володимир Вознюк. – К.: Дніпро, 1983. – С. 30.

¹¹ Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники; Автобіографії; Листи; Статті та спогади / Ольга Кобилянська; упор., передм. Ф. П. Погребенника. – К.: Дніпро, 1982. – С. 129.

Бетховена грати» (5:608). Нестачу відповідної освіти компенсувала успадкованим від батька феноменальним слухом, на який, музикуючи, і покладалася: «Я сама не виграваю з нот коректно [...]». Кажу другому виграти, а потім з слуху буду сама грати» (5:434). Чи могла Кобилянська зі слуху сама грати «Impromptu phantasie» Шопена? Напевно, ні. Легка для слуху, «Impromptu phantasie» Шопена складна, віртуозна для виконання. Письменниця вербалізувала її з пам'яті.

Після повісті «Людина» назва «Impromptu phantasie» знову з'являється у прозі Кобилянської аж через вісім років, у 1894, як заголовок першої її музичної новели і першої спроби не епізодичного, а суцільного музикування словом у межах одного твору.

Так, назва музичної новели «Impromptu phantasie» відразу викликає алюзію з однойменним експромтом Шопена. Проте заголовком ескізу, як визначила жанр свого твору сама Кобилянська (5:269), вписується в контекст її повісті «Царівна», точніше, музичної ідеї, що виникла в її автобіографічній героїні Наталки Веркович: «Вона уложила би життя кожної [жінки] в музику. Напр., в сонати, в етюди без закінчень, в прелюдії... а її історія? [...] вийшла би хіба якась химерна фантазія [...]» (1:377). Ескіз «Impromptu phantasie» Кобилянської – то і є життя Кобилянської, укладене в музику. Словом «impromptu» письменниця натякнула на спонтанну реалізацію задуму, а «phantasie» – вільна музична форма, куди (саме тому, що ця форма вільна) авторка зуміла вкласти свій характер, наскільки такий химерний характер узагалі дається оформити. Той характер визначив долю, життя героїні, а заодно і жанр твору – ескіз: «Вона стала лише половиною тим, чим обіцявала стати дитиною...» (1:463). Важливий аргумент тут – і час написання обох прозових творів: «Царівна» – 1888-1895, «Impromptu phantasie» – 1894. Ідея укласти життя кожної жінки і власне в музику виникла у Наталки Веркович під кінець повісті, цілком правдоподібно – 1894 року. Тоді ж Кобилянська, перервавши роботу над «Царівною», створила «Impromptu phantasie».

Формальні аналогії між музичною і літературною «Impromptu phantasie» не вичерпуються назвою. Одноіменні твори Шопена і Кобилянської складаються з однакової кількості частин, обидва

характеризуються градацією фрази і циклічністю фразування взагалі, або, словами музикознавця Л. Кияновської, «майже зримо передають запаморочливо стрімкі злети і спади – уривчасте, розірване фразування, безнастанне повернення до початкового інтонаційного ядра, стривожено безупинний рух “перпетуум мобіле”»¹². Яскравий приклад музичної побудови фрази у новелі – епітетна градація, якій О. Рисак дав відповідну характеристику – «виразне *crescendo*»¹³:

Я сама – то та «звихнена слава».

Я вижидаю щастя щодня і щогодини.

Я відчуваю, як життя лежить переді мною не як щось сумне, безвідрадне, важке [тут і далі підкреслення моє. – О. М.] до перенесення, але як би один пишний, святочний день, гаряче пульсуючий, приваблюючий, широкий, пориваючий образ або немов яка соната.

Так, немов музика.

Солодкі, упоюючі, сумовиті звуки. Роздразнюючі, пориваючі, покликуючі, вбиваючі... а одначе!.. одначе...

Я не вчилася музики ніколи.

Я ніколи, ніколи не могла “*Impromptu phantasie*” сама грати! Але коли чую її, як другі грають, то душа моя наповняється слізьми. Що се таке? Що се є, що кризь усей той блиск, котрий хвилює так розкішно кризь мою душу... в'ється щось, немов жалібний креповий флер? І що я помімо того, що в моїх жилах пливе кров будучини, не маю будучини, не маю в житті своїм *полудня*?

.....

Коли чую музику – готова я вмирати.

Стаю тоді божевільно-відважна; стаю велика, погорджуюча, любляча...

Що й залежить на мені, коли лиш музику чую!.. (1:463).

Із повністю зацитованої останньої частини новели добре видно ще одну особливість музичної прози Кобилянської – краснопис акордами, яким письменниця імітувала гру на фортепіано і який розрахований передусім на візуальний ефект: текст пишеться абзацами з мінімальною кількістю речень у кожному. «Такий текст, можна сказати, має “акордну” структуру: абзаци, котрі складаються

¹² Кияновська Л. Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської. – С. 99.

¹³ Рисак О. Мелодії і барви слова (Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.) / Олександр Рисак. – Луцьк : Надстир'я, 1996. – С. 41.

з речень-“тонів”, утворюють “звукову” єдність – “акорд”¹⁴. Навіть якщо Кобилянська й імітувала «*Impromptu phantasie*» Шопена, то не сам твір, а його виконання, не випадково його вербалізація в музичній новелі деталізується описом техніки його виконання:

[...] почав грати. Зразу недбало, немовби бавився, і одною рукою, більше “*piano*”. Тони звучали, немов здавлений, пристрасний сміх, так, немов сміх жіночий, одначе не сміх щасливий... Опісля – обидвома руками. І тепер розляглись тони пориваючої, неописаної, якоїсь немов морозячої краси... Те, що грав, була пристрасть, а як грав – зраджувало його яко людину... (1:461).

Формальні аналогії між музичною і літературною «*Impromptu phantasie*» не нівелюють оригінальний задум письменниці – укласти своє життя в музику. Автобіографізм у прозі Кобилянської – то історія її душі: почуттів, вражень, думок, переконань.

Мої особисті переживання, – підкреслила вона розрядкою у листах до С. Смаль-Стоцького «Про себе саму» (1921 р.), – відігравали немалу роль в моїх писаннях (5:236).

А далі уточнила:

Я писала, коли любила, писала, коли терпіла, писала, коли не находила вдоволення знадвору бажань своїх особистих, коли бачила кривду, заподіяну так людям, як звірятам, цвітам і птахам, писала, коли переймалася великими ідеями про визволення жінки, ідеєю соціалізму, ідеєю націоналізму, патріотизмом (5:238).

Отже, автобіографічний діапазон прози Кобилянської досить широкий, проте ступінь автобіографічності кожного окремого її твору не однаковий, а залежить від того, наскільки авторку можна вважати духовним прототипом своїх героїв.

З усього доробку письменниці найвищий ступінь автобіографічності мають музичні новели «*Impromptu phantasie*» і «*Valse mélancolique*». Укласти в них своє життя означало для Кобилянської виразити свої найглибші, найпотаємніші емоції, що найлегше

¹⁴ Мацяк О. Акорди як різновид фрагментарної прози Ольги Кобилянської / Ореста Мацяк // Українське літературознавство. – Львів : Видавничий центр Львівського національного університету імені Івана Франка, 2005. – Вип. 67. – С. 77.

зробити в музиці, де, за твердженням І. Франка, «свідоме граничить з несвідомим»¹⁵. Аби в процесі творення втриматись на грані свідомого з несвідомим і скількимога адекватно виразити стан, у котрому там перебуває душа, письменник повинен висловлюватись не стільки за логікою розуму, скільки за логікою почуттів. Так було з Кобилянською, за її ж спогадами в автобіографії 1927 р.: «[...] застановлюватися над словом я не мала терпцю, бо все, що напливало на думку... незрозуміле, молоде до розсміху, рвалось якнайскоріше стати на папері, щоб не запізнитись» (5:220). За спостереженням Д. Лукіяновича, письменниця «не розбирала ч о м у, не силувалась казати я к, зате мала властивий п л я с т и ч н и й вислів для кожного особистого чуття і зворушення»¹⁶. Симптоми такої манери викладу експромтом виразно проявляються в «Impromptu phantasie» Кобилянської, на що вказує частина назви твору і що зокрема ілюструє наведений вище розлогий уривок з музичної новели. Зрештою, Л. Кияновська підсумувала: «Impromptu phantasie» Кобилянської – «вільний поетичний переклад з однієї художньої мови на іншу, у цьому творі панують закони музичної логіки»¹⁷. Висновок музикознавця теж наводить на думку про музичне мислення письменниці і сприяє нашій контрверсії, яку не тільки ілюструє, а й аргументує наступна музична новела Кобилянської – «Valse mélancolique» (його первісний варіант датується тим же 1894 роком, що й «Impromptu phantasie»; остаточний – 1897).

«Се дивно, пишучи сей фрагмент, я цілком не мала жадного почуття сим разом, чи він добрий, чи невдалий», – пригадувала Кобилянська в листі до Осипа Маковея від 16 березня 1898 р. (5:333). Безсумнівно, «Valse mélancolique» – один з тих її творів, які, запевняла, писалися «без “планів” і [без] тенденцій» (5:351). Ще одне важливе свідчення авторки з її ж розрядкою про новелу – «Се м о я історія»(2:479). Про автобіографічність, а отже, й оригінальність «Valse mélancolique» свідчить і те, що не один сучасний дослідник

¹⁵ Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 31. – С. 86.

¹⁶ Лукіянович Д. Моя знайомість з Ольгою Кобилянською / Денис Лукіянович // Літературно-науковий вісник. – 1928. – Т. ХCV. – Кн. I. – С. 56.

¹⁷ Кияновська Л. Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської. – С. 100.

знайшов трьох прототипів його героїнь не серед подруг Кобилянської, а в її ж душі¹⁸.

Отже, вдруге О. Кобилянська уклала своє життя в музику, а не імітувала твір Шопена, тим паче, в доробку польського композитора немає аналогічного вальсу, хоч Л. Кияновська переконана, що «деякі музичні прототипи літературного твору, безперечно, існують», і найближчим їй видається Вальс № 14 Шопена, щоправда, зазначає вона на шкоду своїй гіпотезі і на користь нашої, «у музичному прообразі дещо переставлена послідовність подій – головна, початкова тема тривожно-стрімка, сповнена внутрішнього неспокою, а граціозно-безтурботна тема з'являється у середньому розділі»¹⁹. У тім то й річ, що Софійн вальс, який, за влучним спостереженням І. Денисюка, натякає на «тип композиції самої новели Кобилянської»²⁰, побудований навпаки: спочатку на звуках «граціозних, заповідаючих найбільше щастя, а закінчених смутком і несамовитим неспокоєм» (2:391–392). Слід врахувати і Софійну відповідь на Мартине запитання, чи має «Valse mélancolique» в нотах: «Ні, в душі...» (2:387). В душі авторки відбувалися зображені у творі колізії, і про стан її свідчить його назва, дещо оксиморонна, «оскільки коло понять, пов'язаних з вальсом, як правило, не зачіпає трагедійно-драматичної сфери»²¹ [7, с. 101], але психологічно вмотивована.

Свій «Valse» Кобилянська означила як «mélancolique», і кризь душу автобіографічної героїні «Impromtu phantasie» «в'ється щось, немов жалібний креповий флер» (1:463). Виразно відчуваючи внутрішню спорідненість з українцями й відверто декларуючи свою приналежність до українців, Кобилянська заодно з музикою власної

¹⁸ Баса О. Її ділеї (твори О. Кобилянської про неї саму) / Ореста Баса // Молода нація. – К.: Смолоскип, 1997. – № 5. – С. 39; Лебедівна Л. Одвічний пошук гармонії (три іпостасі О. Кобилянської в оповіданні «Valse mélancolique») / Лариса Лебедівна // Слово і Час. – 2003. – № 7. – С. 70–75; Чопик Р. Очікуючи Його. Ольга Кобилянська: від Царівни – до Цесаревича (не-роман) // Переступний вік (Українське письменство на зламі XIX – XX ст.) / Ростислав Чопик. – Львів – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С. 75–76.

¹⁹ Кияновська Л. Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської. – С. 101.

²⁰ Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк. – К.: Вища школа, 1981. – С. 149.

²¹ Кияновська Л. Музичні жанри у прозі Ольги Кобилянської. – С. 101.

душі передавала словами і меланхолійну музику душі рідного народу. «Поміж трьох героїнь “Valse melancholique” тільки Софія має прізвище, – зауважив Р. Чопик. – Не “галичанське”, не “буковинське”, не “-инське”. Вона – Дорошенко! “Загально”-українка, велико-українка, *характерно-українка* постійно живе у стані “пориваючого смутку і меланхолії”, рефренним індикатором якого є її Вальс»²². Меланхолійність притаманна і творам польського композитора, однак, за характеристикою Я. Івашкевича, «вся шопенівська “печаль”, існування якої важко поставити під сумнів, – це якийсь поєднання туги, бездомності, безталання – і недуги»²³. Хоч обидва митці були великими патріотами, меланхолійність у Шопена – персональна, в Кобилянській ж – національна.

На відміну від коротеньких, фрагментарних і за змістом дуже загальних описів «Impromptu phantasie» Шопена в однойменному ескізі та в повісті «Людина» опис Софіїного «Valse mélancolique» настільки конкретний, виразний і повний, що В. Сімович «уявляв собі, як повинен би був скомпонуваний на музику той чудовий “Valse melancholique”»²⁴, а С. Людкевич, за свідченням М. Рудницького²⁵, втілив його у звуках:

Почала злегка, граціозно немногими тонами якийсь вальс.

Перша часть була весела, зграбна й елегантна.

Друга змінилася.

Почалося якесь глядання між звуками, неспокій, розпучливий неспокій! Спинулася раз по раз на басових тонах, то нижчих, то вищих, відтак покидала їх і переходила шалено скорою болючою гамою до вищих звуків. Звідси бігла з плачем наново до басів, – і знов глядання, повне розпукі й неспокою... все наново, і знов ряд звуків у глибину... Весела гармонія згубилася; остався сам шалений біль, торгаючий божевільно чуття, перериваний яснішими звуками, мов хвиливим сміхом. Грала більш як півгодини, відтак урвала саме посередині гами, що летіла в вищі звуки, акордом несамоговитого смутку (2:386).

²² Чопик Р. Очікуючи Його. – С. 80.

²³ Івашкевич Я. Шопен. – С. 36.

²⁴ Сімович В. Моє перше знайомство з творами О. Кобилянської / Василь Сімович // Ольга Кобилянська. Альманах у пам'ятку її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927). – Чернівці: Накладом ювілейного комітету в Чернівцях, 1928. – С. 260.

²⁵ Рудницький М. Письменники зблизка / Михайло Рудницький. – Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1964. – Кн. 3. – С. 16.

Найголовніше: отой завершальний надрив, оте «урвала саме посередині гами, що летіла в вищі звуки, акордом несамовитого смутку» – музичний почерк, музичний стиль Кобилянської. У процесі роботи над новелою «Valse mélancolique» письменниця не тільки вперше уявно сама сіла за фортепiano, а й скомпонувала власну мелодію, ескізом якої була «Impromtu phantasie», але не Шопена – її ж, Кобилянської. Справді, своєю кульмінаційною розв'язкою сюжет емоцій в ескізі «Impromtu phantasie» нагадує мелодію «Vals'у mélancolique». Тому Кобилянську, хоч і письменницю, можна вважати за суттю її творчості однією з небагатьох професійних жінок-композиторок.

Зі своїм музичним кумиром Шопеном Кобилянська повелася приблизно так, як і з кумиром літературним – Єнсом Петером Якобсеном, чию новелу «Тут повинні би рожі стояти» переклала, і під її впливом написала оригінальні «Рожі», влаштувавши змагання: «“данець” зробив так – я ж спробую інак»²⁶. В аналогічній із шопенівською формі Кобилянська творила автобіографічну музику словом. Отже, обидва митці, композитор і письменниця, кожен у своїй сфері виразили те, що споріднювало їх і що неможливо зімітувати, – душу і спосіб почування.

²⁶ Баса О. «Рожі»: рондо в прозі Ольги Кобилянської / Ореста Баса // З його духа печаттю... : збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка. – Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2001. – Т. 1. – С. 114.

ПРО ЩО МОВЧИТЬ МНЕМОЗИНА?: спогади С. Пшибишевського про В. Стефаніка у контексті новочасної культури пам'яті

Усі дослідники творчості Василя Стефаніка наголошують на важливості в його творчому житті найбільш інтенсивного краківського періоду, коли письменник написав майже дві третини всіх своїх новел. Це водночас період плідного творчого комунікування з відомими польськими письменниками з «Молодї Польщі», які, за словами В. Стефаніка, відкривали йому «дорогу в світ». Це зокрема стосується і Станіслава Пшибишевського, котрий буквально відчиняв двері новелам В. Стефаніка до польськомовних читацьких аудиторій. Про стосунки двох письменників згадують в усіх дослідженнях про життя і творчість В. Стефаніка. Однак, є одна сторінка, яка залишається досі поза увагою літературознавців, але яка промовисто засвідчує, що навіть приятельські стосунки між яскравими представниками двох літератур часто затінювали складні українсько-польські політичні взаємини у перші десятиліття ХХ ст. Мова йде про культуру спогадів, усних і письмових, зокрема спогадів відомого польського письменника Станіслава Пшибишевського про Василя Стефаніка, які викликають у поінформованих читачів більше запитань, аніж дають відповіді. І ці запитання можуть слугувати орієнтирами для глибшого розуміння взаємин двох талановитих авторів як в українській і польській літературах, так і в літературознавчих дискурсах ХХ ст. Щобільше, спогади С. Пшибишевського, з погляду літературної теорії, можна розглядати як цікавий літературний феномен, який можна відчитувати та інтерпретувати принаймні з трьох вихідних позицій.

По-перше, з позиції модерного сприйняття античної тези про дві іпостасі чи дві пам'яті давньогрецької богині Мнемозіни. По-друге, з позиції моделі свідомого конструювання літературної легенди, замішаної на вільній грі творчої уяви та фрагментів людської пам'яті, покликаної виконати місію популяризації творів і творчості автора. Тут варто наголосити, що С. Пшибишевський жив і писав так, щоб звернути увагу читачів на єдність мистецтва та життя. Він є автором «Сопфітеог» – маніфесту нової якості мистецтва, духовним провідником польського модернізму і редактором краківського часопису «Життя», що став інтелектуальною серцевиною діяльності *Młodej Polski*. Водночас С. Пшибишевський став для сучасників легендою європейської богеми, бо кожна його книжка викликала скандали, оскільки заторкувала табуйовані теми, сміливо пропонувала еротизм, а героями були індивідуалісти, які знищували своє життя алкоголем, наркотиками, шукаючи шлях до досвіду відчуттів оголеної душі людини.

І, по третє: спогади С. Пшибишевського можна розглядати, як би це парадоксально не звучало, з позиції пост-колоніальної критики, оскільки у різних контекстах письменник по-різному розставляв акценти у своїх спогадах про В. Стефаника.

Щоб запропонувати три версії можливого прочитання та інтерпретації спогадів С. Пшибишевського, варто навести коротку історичну довідку про ситуативний контекст цих спогадів, про який чомусь не згадують як дослідники творчості В. Стефаника, так і дослідники творчого доробку С. Пшибишевського.

В. Стефаник з 1892 по 1900 р. навчався на медичному факультеті Ягеллонського університету, і саме Краків став тим містом, у якому він відчув потребу писати. З 1897 р. його новели з'являються у чернівецькій газеті «Праця», львівському журналі «Літературно-науковий вісник». Одна за одною виходять збірки новел «Синя книжечка» (1899), «Камінний хрест» (1900), «Дорога» (1901). На його твори прихильно відгукнулися як українські читачі, так і літературні критики, їх перекладають іншими мовами – німецькою, польською, російською. Краківський період у житті В. Стефаника позначений щирою дружбою з родиною польського лікаря В. Морачевського та його дружини Софії з українського роду Окуневських,

польським поетом С. Пшибишевським, листуванням з О. Кобилянською, зустрічами з І. Франком, О. Маковеем.

Через 27 років після виїзду з Кракова В. Стефаник зробив лаконічне зізнання про вісім років навчання та проживання там у «Автобіографії» (1926) у властивій йому експресивній і лаконічній манері. Ці поетизовані спогади письменник умістив у восьми лаконічних реченнях, кожне з яких він присвятив найближчим людям: родині Морачевських, Б. Лепкому, С. Пшибишевському та іншим:

– Софія Морачевська – пані, що навчила мене любити Русів і правду в собі [...]

– Вацлав Морачевський – моя дорога у світ...

– Станіслав Пшибишевський, сам великий, і його великі товариші навчили мене шанувати мистецтво.

Богдан Лепкий – найбільше перечулений поет минулого і я все хотів би за те його цілувати, та боюся банальності...¹

У тому самому році, коли В. Стефаник написав свою «Автобіографію», львівська газета «Діло» опублікувала текст «Із землі зродженому творцеві». Спомин Станіслава Пшибишевського про Василя Стефаника. З усної розмови зі сивоволосим автором «De Profundis» списав Іван Кедрин» (*Діло*. – 1926. – 26 грудня). Розмова відбулася у Варшаві 21 грудня 1926 року. До слова, текст цих спогадів С. Пшибишевського ніколи не був опублікований мовою оригіналу, тобто польською мовою, не увійшов до жодного видання його творів, навіть до його книг спогадів про сучасників, про які говоритимемо пізніше. Газета «Діло» зі спомином С. Пшибишевського вийшла у день виступу В. Стефаника 26 грудня 1926 р. у Львові на ювілейному вечорі, присвяченому 30-річчю його літературної діяльності. У своєму спомині-привітанні С. Пшибишевський назвав українського новеліста «великим, із землі зродженим творцем».

І тут важлива ремарка: у 1924 р. в «Tygodniku Ilustrowanym» було вперше надруковано першу частину спогадів С. Пшибишевського

¹ Стефаник В. Автобіографія / Василь Стефаник // Твори / ред. Ю. Гаморак. – Львів, 1942. – С. XLI–XLII.

«Мої сучасники» під назвою «Wśród obcych», передрук якої побачив світ 1925 р. в «Rzeczypospolitej», а окремо перша частина була видана в 1928 р. у Варшаві. Друга частина спогадів «Wśród swoich» незавершена і видана у Варшаві у 1930 р. У книзі спогадів «Мої сучасники» С. Пшибишевський витворює власну легенду, пробує не лише пояснити своїм читачам власне життя і творчість, а й навіть до певної міри реабілітувати їх, виокремивши власну роль у мистецькому житті Європи доби модернізму. Саме з цією метою письменник переінакшив опис фактів і подій із власного життя. Така творча манера була суголосна із його маніфестом «Confiteor», але С. Пшибишевський не зумів визнати власних помилок, так, як це зробив у своєму поетичному тексті «Confiteor» відомий український поет Б. І. Антонич:

А сьогодні я спілий, мов літом,
покінчив молодечі штукарства та герці,
погодився із Богом та світом
і знайшов досконалу гармонію в серці².

І це зовсім не гармоніювало з ліричною сповіддю «Confiteor» В. Стефаніка. С. Пшибишевський наприкінці життєвої дороги почав процес самотворення у власних спогадах. Він прагне визнання, і розчулено ревнує на кожний добрий відгук його читачів. Польський письменник нікого з живих не критикує та не шкодує лагідних і коректних висловлювань у своїх характеристиках персоналій польської та європейської літератури. Щобільше, він щедро роздає компліменти і ввічливі поклони навіть тим, кого раніше з чистим сумлінням трактував би з іронією та сарказмом. Надзвичайно експресивним у спогадах польського письменника є опис двох мистецьких середовищ: Берліна та Кракова, де виокремлено деталі зустрічей і знайомств із Е. Мунком, А. Стріндбергом, С. Виспянським, Я. Каспровичем, І. Кісілевським тощо. Багато-багато прізвищ, сьогодні знаних пересічному студентові-філологу, але серед згаданих сучасників – ані серед своїх, ані серед

² Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич ; [передмова М. Ільницького ; упорядкування і коментарі Д. Ільницького]. – Львів : Літопис, 2009. – С. 103.

чужих, – не знайшлося місця для В. Стефаника та його творів. Чому?! Чому рівно через рік-два окремо не напише, а лише згадає чи його попросять згадати про В. Стефаника в інтерв'ю для львівської газети «День»? Можливо, С. Пшибишевський мав намір згадати про В. Стефаника у незавершеній другій частині, але не зумів, бо смерть перервала його процес текстувальної автокреації? Чи не є це якесь пристрасне прагнення самовдосконалення у спогадах і через спогади?

Можна погодитися з польською дослідницею А. Форналь, що у своєму усному спогаді про Стефаника, С. Пшибишевський надзвичайно тепло відгукнувся про його творчість³. Але чи міг він висловлюватися інакше напередодні урочистостей у Львові, коли вся свідома українська громадськість вшанувала 30-літній літературний доробок письменника? І щоби́льше, коли його попросили поділитися спогадами, а не він сам, із власної волі та бажання, зафіксував на письмі, а не в розмові, штрихи пам'яті про свою зустріч зі В. Стефаником і свою роль в його літературній долі. Ситуативний контекст змусив С. Пшибишевського згадати про краківські зустрічі зі Стефаником, але згадати так, щоб у дзеркалі літературного ювілею українського письменника творити власний словесний автопортрет чутливого до Інакшості митця:

Василь Стефаник – це один із найкращих моментів у моїх спогадах. Позналились ми ось як: Це було 1899 року у Кракові. Прийшов до мене д-р Вацлав Морачевський і каже мені: «Я не розуміюся на цьому, але мені здається, що поміж тутешніми студентами-Українцями є один великий талант» – і подає мені рукопис. Я прочитав його – і те, що я прочитав, було для мене зразком величезного таланту. Вихований на європейському мистецтві, я просто був здурований відкриттям, яке я зробив... Ось переді мною комплект *Życia*, редактованого тоді мною, а в ньому перші Стефаникові оповідання, які я негайно видрукував⁴.

Очевидно, і про це ледь помітно С. Пшибишевський згадає у своєму споміні, що у період краківських знайомств В. Стефаника

³ Fornal A. Proza poetycka Wasyła Stefanyka / Anna Fornal // Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze. – 1998-1990. – Т. VII-VIII. – S. 284.

⁴ «Із землі зродженому творцеві»: спомин Станіслава Пшибишевського про Василя Стефаника // Діло. – 1926. – 26 грудня. – С. 2.

з представниками польської літературної богеми не було такого політичного українсько-польського протистояння, яке у 1900–1912 рр. почалося із потужних протестів свідомого українського студентства за право навчатися рідною мовою у Львівському університеті, а завершилося створенням і функціонуванням Таємного українського університету у Львові (1921–1925). Боротьба українського студентства за право навчатися українською мовою спровокувала загальноєвропейську дискусію на сторінках віденських і паризьких часописів, до якої долучилися лауреати Нобелівської премії відомий норвезький письменник Б. Бйорнсон і польський письменник Г. Сенкевич, а з українського боку – І. Франко. До дискусії долучився Митрополит Андрей Шептицький, котрий як посол до австрійського парламенту 28 червня 1910 р. виступив у Відні у Палаті Панів про потребу українського університету у Львові. Можливо, на тлі цього загострення польсько-українського конфлікту, С. Шибишевський у своїй книзі спогадів «Мої сучасники» свідомо уникнув згадок про В. Стефаніка. А, з іншого боку, він не зумів відмовити львівській газеті у записі власних усних споминів про великого українського письменника.

Ситуація зі споминами С. Шибишевського про В. Стефаніка нагадує так званий феномен *першої та другої пам'яті Мнемозіни* – органічно суперечливої взаємодії забуття та пам'яті в кожній культурі пам'яті. Після певного періоду забуття пам'ять не стільки зберігає чи відновлює колишній зміст, як оновлює його чи творить наново, як колаж чи монтаж випадково збережених фрагментів. Коли відступає перша реальна пам'ять, то її місце займає друга оновлена квазі-пам'ять, яка на догоду новим так званим теперішнім обставинам, згадує образи минулого. Мнемозіна мовчки ліпить образ минулого не таким як воно було, а з орієнтацією на людські, надто людські інтереси та пристрасті, на ситуативні контексти. Гра слів і мовчання у різних соціо-культурних і політичних контекстах характерна для всього ХХ ст., яке породило метафору мовчання Мнемозіни. Культура пам'яті в ХХ ст., як продукт доби модерну, перетворює античну богиню Мнемозіну в примхливу та легковажну істоту, пам'ять якої радше руйнує, ніж зберігає зв'язок між минулим і теперішнім сприйняттям цього минулого,

бо згадуючи минуле, ми дуже часто засновуємо свої спогади не на глибинних відчуттях і почуттях, а на поверхневих і часто випадкових миттєвих обставинах. Коли в Мнемозіні пам'ять та її втрата, пам'ять і забуття, взаємоприсутні, бо проникають безбар'єрно одне в одне, то народжується спокуса творчого преображення минулого, і водночас народжуються та напластовуються один на одного нові смисли. Мнемозіна персоніфікує і відривається від реальної багатозначності подій, від конкретного змісту, що дає їй змогу вже не зберігати, а саме створювати цілісні образи часу, що застиг у минулому.

У старогрецькій літературі та філософії пам'ять і забуття перебувають у тісній кореляції з культурою усного мовлення та культурою письма. Уже в «Іліаді» Гомера зафіксовано бінарну опозицію душі та забуття, Френу та Лети. Френ – це не є «душа» в теперішньому розумінні слова, а буквально: осердя дійової енергії, духовного потенціалу особи. Протистояння між лете і мнемє окреслене в діалозі Платона «Федр», в якому є промовистий фрагмент дискусії про перевагу усного мовлення над письмом, зокрема, про властивість письма звільняти людину від пам'яті, як *перезжитого* змісту, замінивши його чисто фактичним і в цьому сенсі безособовим нагадуванням:

Як творець літер, ти з батьківської любові приписав їм протилежне до того, що вони насправді можуть учинити. Бо цей винахід вселить у душі учнів забутливість внаслідок занедбання вправ для вироблення пам'яті. Адже покладаючись на письмо, вони будуть пригадувати за допомогою зовнішніх знаків, а не завдяки внутрішній силі. Отже, ти винайшов засіб не для запам'ятовування, а для пригадування. Своїм учням ти даси лише видимість мудрості, а не справжню мудрість.⁵

Старогрецька філософія розрізняла також різні види пам'яті. Так, мнемє в античному розумінні є фізіологічною здатністю людини зберігати вхідну інформацію. Натомість, анамнесис – це спогад, який зберігає вхідну інформацію, але зберігає так, що постійно доповнює її та збагачує особистісним досвідом, і часто реалізується в літературі в якнайширшому розумінні цього слова – від

⁵ Платон. Діалоги / Платон. – К. : Основи, 1995. – С. 335.

художнього відтворення минулих подій до історіографії, яка виходить поза межі мнєме, як це спостерігаємо в Геродота чи Таціта. У європейській культурі анамнесис міцно вкоренився у тому значенні, якого йому надав Платон: «Коли душа, втративши пам'ять про відчуття чи знання, знову викличе їх в собі. То ми все те називаємо спогадами»⁶.

Легенди завжди народжуються там, де брак задокументованих фактів і подій, тобто там, де обмаль джерел. Якщо представити в симетричному дзеркалі, як писали про краківський період життя В. Стефаника польські та українські науковці, то матимемо не такий уже і переконливий список, який засвідчує, що є спокуса збагатити асортимент літературної легенди новими науковими працями, що яскраво ілюструють праці Е. Вісневської та О. Черненко⁷. Зокрема, О. Черненко у своїй книзі «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника» у IV розділі «Вацлав Морачевський і Станіслав Пшибишевський у житті Стефаника» спробувала навести ціннісно-світоглядні паралелі між польським і українським письменником, наголошуючи, що між ними було більше розбіжностей, аніж подібності: якщо С. Пшибишевський провадив «бурхливе циганське життя», що не давало йому змоги зосереджуватися терпеливо над виточуванням кожного слова та речення, то Стефаник упродовж усього життя залишався письменником з високими моральними засадами, ставив високу планку вимог до себе і до своєї творчості. О. Черненко виокремлює тексти С. Пшибишевського, якими письменник шокував католицькі кола польського суспільства. Ця деталь дуже важлива, бо те, що шокувало католицькі кола польського суспільства, припало до смаку В. Стефаникові. Це, зокрема, стосується роману С. Пшибишевського «Im Malstrom (Homo Sapiens)», що, дійсно, викликав різко негативну реакцію у польському суспільстві того часу, примірник якого В. Стефаник послав як книжковий подарунок своїй нареченій О. Гаморак.

⁶ Платон. Филеб / Платон ; пер. Н. В. Самсонова // Соч. : в 3 т. – М. : Мысль, 1971. – Т. 1. – С. 41.

⁷ Див.: Wiśniewska E. Wasył Stefanyk w środowisku literackim Krakowa w latach 1892–1900 // Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich : praca zbiorowa pod red. S. Kozaka i M. Jakóbca. – Wrocław, 1974. – S. 187–204.

Це тільки маленькі деталі, які засвідчують, що життєвий світ і дух часу в творчій біографії великих письменників – це надтонкі структури, які вимагають повноти текстуального та контекстуального аналізу кожної літературної події чи явища. Спогади С. Пшибишевського про В. Стефаніка не написані, а записані з голосу, з живої уяви та пам'яті, є чудовою ілюстрацією метаморфози богині Мнемозіни у контексті новочасної доби. Мнемозіна у новочасній культурі пам'яті стає богинею, пам'ять якої нагадує вишукане мереживо із витончених золотистих узорів минулих подій, що ледь нагадують події реальні, приховані та призабуті задля їхнього художнього преображення, а тому можливі і саме тому художні, бо в життєвому світі та життєвому досвіді великих авторів палімпсестна гра минулого, його забуття та його відлуння створює симфонію мовчазного звучання людської душі...

Тимофій Гаврилів

ГАЛИЧИНА НА ТЛІ
МОДЕРНІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ
(очима Йозефа Рота і його героїв)

Йозеф Рот – наш земляк. Народжений 2 вересня 1894 р. в Бродах, що були форпостом Австро-Угорської монархії на кордоні з Росією, Йозеф Рот покинув Галичину в доволі юному віці, повертаючись до неї згодом кореспондентом німецькомовних періодичних видань, а також... у своїх численних художніх творах, найвідоміші з яких опрацьовують «галицьку тематику». Рот увійшов в історію літератури ХХ ст. автором романів, оповідань, репортажів (ранній Рот, автор віршів, не такий відомий)¹. «Святий п'як», так називатимуть цього центральноєвропейського Агасфера, мандрівника з готельною пропискою, запозичивши образ з його власного вичаклуваного уявою художнього світу. А варто сказати, що цей письменник володів неабиякою силою фабулювання, побічним потвердженням чого залишаються колізії довкола місця його народження – чимало довідників зазначають місцем його народження вигадане ним сільце «Шваби під Бродами»², прототипом якого були самі Броди, а гіпотетичне сільце було, очевидно, нав'яне «німецькими слободами», яких у тогочасній Галичині налічувалося чимало³. Його найтривкішою формою громадянства

¹ Монолатій Тетяна. Йозеф Рот. Нарис життя і творчості / Тетяна Монолатій. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. – 56 с.

² Wilpert Gero von. Deutsches Dichterlexikon / Gero von Wilpert. – Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1988. – S. 670.

³ Монолатій Іван. Німці у Галичині (1772 – 1923) / Іван Монолатій. – Львів ; Коломия : Вік, 2001. – 55 с.

стала австрійська література, в який він прописаний досі, хоча над ідентичністю її самої, не без іронії долі, виростає великий знак питання, з яким знову і знову доводиться мати справу, тоді як відкрили Рота-письменника доволі пізно – в 60-х рр. ХХ ст., що зумовлено нацизмом і Другою світовою війною.

В оповідній спадщині Йозефа Рота новела «Погруддя цісаря» викликає особливе зацікавлення. В цій датованій 1935 р. новелі вкотре звучить габсбурзька тема, підживлена дотепною вигадкою і несподіваною колізією.

Історія діється в «колишній Східній Галичині, теперішній Польщі», у що втаємничує вже перший рядок. Вона допомагає на самому початку зорієнтуватися в часі і просторі. Перший абзац містить усе, що належить довідатися, аби підготуватися до дальшого перебігу подій. Варто зазначити, що в Рота навіть фікція має риси документальності, олітературений і схимеризований при смак факту.

«В колишній Східній Галичині, теперішній Польщі, дуже далеко від єдиної залізничної колії, котра з'єднує Перемишль і Броди, лежить сільце Лопатини, про яке я й збираюся повісти химерну історію»⁴. «Колишній» і «теперішній» з'ясовують часові відношення, наголошуючи на зміні, яку викликав час. Реальність Східної Галичини – ми рухаємося все-таки не в системі координат реальної історії, а в системі координат фіктивної історії письменника Йозефа Рота – належить до колишніх часів, які, власне, минули, на зміну їм прийшла інша реальність – «теперішньої Польщі». Про що свідчить ця якщо не обмова, то принаймні фактажна не-зовсім-точність, адже Східна Галичина й Галичина поготів нікуди не поділася? В тім-то й річ: Рот вважає, що таки поділася, зникла, розчинилася, а разом з нею розчинився і топос-сільце, про який мовиться. Місце лежить в обох часах або між ними, в межичасі, «дуже далеко від єдиної залізничної колії, котра з'єднує Перемишль і Броди», тобто дуже далеко від і без того єдиного згаданого символу цивілізації – залізниці. Залізниця стає своєюрідною демаркаційною лінією, яка відділяє модерн

⁴ Roth Joseph. Die Erzählungen / Joseph Roth. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1992. – S. 202.

від модерну. Прикметно, як охоче Рот оселяє дію своїх творів у топосах модерну.

Отже, це не місто, це навіть не село – місце, в якому відбувається дія, всього-на-всього сільце, і в наданні переваги суфіксальній, а не атрибутивній демінутивності, вчувається близькість письменника до слов'янського елемента, то тут, то там проглядає слов'янське мовно-світоглядне коріння, в цьому разі спосіб вираження зменшувальності, з іноді виразним іронічним відтінком й аж до негачії. Саме іронічність автора промовляє з таких-от зменшувань у його творах.

Хоча цим, здавалося б, і перенаголошується незначущість статусу місця, читаючи «Погруддя цісаря», не покидає враження, що Лопатини – не що інше, як Броди. З цим, звичайно, нелегко погодитися без додаткової аргументації, адже в тексті експліцитно прокладено межу між Бродами і Лопатинами. Ось ще раз цей пасаж: «В колишній Східній Галичині, теперішній Польщі, дуже далеко від єдиної залізничної колії, котра з'єднає Перемишль і Броди, лежить сільце Лопатини, про яке я й збираюся оповісти химерну історію». Очевидно, відбувся комплексний процес переосмислення, який складається з таких моментів: 1) спроба ідеалізації рідного міста Броди; 2) в'єднання ідеалізованих Бродів у тканину літературного тексту; 3) усунення рис, які не вписуються в образ ідеалізованого міста; 4) делегування цих репресованих рис автономному фікціоналізованому літературному топосові.

Йозеф Рот спонукає оповідача згадати про Броди як про місце, яке перебуває в модерні (через залізничне сполучення технічно в'єднане в модерн), чим протиставлене відлеглим Лопатинам. У час, який є оповідженим часом, Броди давно перестали бути тим, чим вони були в середині XIX сторіччя.

«Щонайпізніше від 1879 р. Броди втрачають своє господарське значення, і, як наслідок, зменшується кількість населення»⁵. Це спричинило згортання культурного розмаїття міського життя, хоча зв'язок з Європою, що і в часи Рота, і досі, і для самого Рота означає легітимацію культурних стандартів і є, так би мовити,

⁵ Lunzer Heinz, Lunzer-Talos Viktoria. Joseph Roth. Leben und Werk in Bildern / Heinz Lunzer, Viktoria Lunzer-Talos. – Köln : Kiepenheuer & Witsch 1994. – S. 279.

зізнанням в ідентичності, що не втрачена навіть в роки, про які мовить новела. Для прикладу, у репортажі «Люди й ландшафт» для *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (20 листопада 1924), який виник під час подорожі Галичиною, Рот пише: «Чи Європа тут закінчилася? / Ні, не закінчилася. Зв'язок між Європою і цим мало не на вигнанні краєм стійкий і жвавий. В книгарнях я бачив найсвіжіші літературні новинки Англії і Франції. Вітер культури несе насіння в польську землю»⁶.

Очевидно, Ротові залежить – насамперед в оповіданні «Погруддя цісаря» – на тому, аби приховати випадання рідного міста з поступу і його маргіналізацію *внаслідок* поступу, показавши Броди кращими, ніж то відповідало б дійсності. Адже насправді «завершення прокладання залізничних сполучень «Варшава – Москва» та «Львів – Одеса», які вже не заторкали Бродів»⁷, стало поворотним моментом до маргіналізації міста.

Дивна позиція щодо рідного міста Броди виходить за текстові межі новели «Погруддя цісаря» і поширюється – значно сконцентрованішою мірою – на життя письменника. Тому варті згадки анекдоти, аж до біографічних відомостей, які Рот дав сам про себе в часописі *Das Wort* (в паризькій еміграції, 1937 р.) і в яких він зазначає, мовляв, народився у Швабендорфі, і листа до Стефана Цвайґа, в якому він називає себе правовірним східним євреєм з Радзивилова (Радивилова)⁸.

Суперечливе ставлення Рота до рідного міста проникає, таким чином, у сферу топографії. Рот винаходить світ, почасти пере-
кроюючи мапу, яка є, почасти збагачуючи її населеними пунктами, створеними його уявою. Він одночасно й ідеалізує, і зводить порахунки. Задля ідеалізації він витягає на світ Божий з пороку забуття сільце Лопатини, делегуючи йому всі ті риси провінційності, які могли б стати суттєвою перешкодою ідеалізації Бродів. Витягнувши Броди з провінційності, він зводить порахунки

⁶ Roth Joseph. Werke, Bd. 2. Das journalistische Werk 1924 – 1928 / Joseph Roth. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1990. – S. 284–285.

⁷ Lunzer Heinz, Lunzer-Talos Viktoria. Joseph Roth. Leben und Werk in Bildern. – S. 22.

⁸ Cziffra Géza von. Der heilige Trinker. Erinnerungen an Joseph Roth / Géza von Cziffra. – Frankfurt am Main und Berlin : Ullstein 1989. – S. 10, 14.

з сільцем Лопатини, з його провінційністю і його позамодерністтю. Однак це тільки частина комплексу. Зрештою, фікціоналізація місця до рангу літературного топосу дозволяє оповідачеві оселити там свою історію, не піддаючи себе небезпеці бути звинуваченим у фіктивності. Крім того, фікціональність літературного топосу можна трактувати як таке собі узагальнення: сільце Лопатини як місце, яке мусить розраховуватися за всі інші міста, яких, либонь, немало.

Оповідач у «Погрудді цісаря» звертається до молодого покоління, щоб у формі необхідних пояснень показати йому його інакшість, а ще більше привернути увагу до зміненої ситуації й особливо до факту змін і того, що вони відбулися: «Бо молодші з-поміж його [оповідача] читачів, мабуть, потребуватимуть пояснення, що частина краю на Сході, який тепер належить польській республіці, до кінця великої війни, яку називають світовою, був одним з багатьох коронних країв старої Австро-угорської монархії»⁹.

Довкола протистави старої і нової ситуації діється історія, причому ця протистава в перебігу оповіді набуває такої радикальності, що виникає враження двох різних універсумів. Потребу пояснення оповідач виправдовує покликанням на наймолодше покоління. На цьому прикладі добре видно, як невибагливо і в цій невибагливості поетично рафіновано будує Йозеф Рот свої історії, так що їхня побудованість навіть не впадає в око, а в полоні тримає невимушений плин мовлення, на чому не раз наголошувалося, зокрема й аби протиставити легкоплинність Ротових оповідей важкостравним наративам великонімецьких романів. Наприклад, папа Римський сучасної німецької літературної критики, автор чудової книжки спогадів «Мое життя» і прототип суперечливого роману німецького письменника Мартіна Вальзера «Смерть критика» Марсель Райх-Раніцкі у передмові до книжки угорського режисера і репортера Гези фон Чіффри «Святий пияк. Спогади про Йозефа Рота» пише: «Епіку Рота вирізняє самотність, якої в Німеччині варто пошукати: вона розважає. Вона мила й зухвала»¹⁰.

⁹ Roth Joseph. Werke. Bd. 5. Romane und Erzählungen 1930 – 1936 / Joseph Roth. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1990. – S. 655.

¹⁰ Cziffra Géza von. Der heilige Trinker. Erinnerungen an Joseph Roth. – S. 5.

Слова, проказані для молоді, мають, з погляду структури змісту, вирішальну вагу. З одного боку, оповідачеве пояснення вводить читача у стан справ, з іншого – оповідач створює рамкові умови дальшої оповіді; йдеться про пояснення, яке випереджає історію героя, якому належить діяти в силовому полі цієї єдиної і незглибної протистави.

Після такого цілком умотивованого вступу, зробленого, як бачимо, не тільки з огляду на юного читача, відбувається презентація власне протагоніста твору (власне – бо топосам відведена в Рота також роль героїв). Він називається Франц Ксавер Морштин і є спадкоємцем давнього польського роду – «...роду, який (між іншим) походив з Італії і в шістнадцятому сторіччі опинився в Польщі».

Шукатимемо прототипа? Я майже певний, намарне. Як уже багато фігур Рота, так і ця є узагальненою фігурою, а рівень узагальнення, якщо б нам закортіло його визначати, у випадку Ротових фігур напрочуд високий – згадаймо рід фон Тротта з «Маршу Радецького» і «Гробівця капуцинів» чи пана Лакатоша, злого генія, який, уособлення зла, знову і знову виринає на сторінках прози письменника (чи не тому, бува, Рот наділяє його демонічними рисами, що саме він, угорець, був призвідцею, так би мовити, першого поділу монархії на її цісарську і королівську частини, який став довгою увертюрою до її короткого кінця в другій декаді двадцятого сторіччя?): «Чоловік ніким іншим, крім Лакатоша, бути не міг. Це означає: Лакатош з Будапешту – типаж, не особистість. Це не конче мав бути Лакатош з тридцять другого номера» [4, с. 220], – пише Рот у новелі «Тріумф краси», а ми, в міру обізнані з текстами Рота читачі, автоматично думаємо про Лакатоша з роману Рота «Нічна сповідь убивці». Чи не йдеться про вбивство *rag excellence*? Тобто, про вбивство монархії? Хай як, демонізує Рот так само нещадно, як і ідеалізує.

Графа Франца Ксавера Морштина стилізовано до образу аристократа й ідеального втілення австро-угорського космополіта загалом: «Як і чимало людей його стану в колишніх коронних краях австро-угорської монархії, він був уособленням щонайшляхетнішого і щонайчистішого австрійця поготів, інакше кажучи: людиною понаднаціональною, тобто справжнім аристократом».

Оповідач вимірює аристократизм не титулом, а світоглядною поставою. Оповідь повна пасажів, з яких можна зіграти політично-екзистенційні максими якщо не самого Рота, то принаймні оповідача, в якого Рот залюбки перевтілюється. Оповідач не приховує, кому належать його симпатії. Вони видаються понадпартійними і навіть понадчасовими та понадкордонними, хоча назагал вони все-таки збігаються з межами габсбурзької Центральної Європи.

Рот ладний скасувати час. Він обирає своїх оповідачів на роль касувальників часу. Він обирає форму оповіді, яка найдужче придатна, щоб скасувати час, – такою є казка. Він винаходить рід фон Тротта, і спосіб розгортання його історії нагадує форму біблійної оповіді. Він виймає на світ Божий агента царської охоранки Семьона Семьоновіча Голубчіка, він же князь Крапоткін, щоб мати нагоду задіяти ресторан російських емігрантів у Парижі з назвою, можливою тільки в творах Рота, – «Тари-бари», щоб мати нагоду сказати ключове речення: «В російському ресторані час не відіграв ніякої ролі», спричинивши ним вібрацію подвійного змісту. Час Рота і його протагоністів надійно поховано в попелі імперій.

Вустами оповідача новели «Погруддя цісаря», як і вустами багатьох своїх оповідачів, Рот піддає нищівній критиці припізніле національне державотворення в Центральній та Південній Європі. Показавши, що і як сильно він симпатизує протагоністові, оповідач відкидає поняття «нація» і створює полотно під назвою «Щаслива Австрія», протиставляючи його малим національним державам:

Якби його [графа Франца Ксавера Морштина], наприклад, запитали – але кому спало б на гадку таке недолуге питання? – до якої «нації» чи якого народу він себе зараховує: граф просто не зрозумів би, він би так і стояв ошелешено перед питачем, можливо навіть змуджено і дещо обурено. За якими такими ознаками мав би він визначати свою належність до тієї чи іншої нації? – Він майже однаково добре володів усіма європейськими мовами, він був удома майже в усіх європейських країнах, його друзі і родичі жили по цілому світу. Чудовим відображенням цілого світу була, власне, цісарсько-королівська монархія, і тому вона була єдиною батьківщиною графа. Його швагрю був окружним начальником у Сараєвому, інший – радником посадника у Празі, його брат служив старшим лейтенантом артилерії в Боснії, його двоюрідний брат був радником посла в Парижі, ще один – землевласником в угорському Банаті,

третій – на дипломатичній службі Італії, четвертий з чистої цікавості до Далекого Сходу давно вже осів у Пекіні¹¹.

Далі оповідач ще жорсткіше зводить порахунки з новим світом. Він відводить протагоністові роль яструба в боротьбі проти національних держав: «Він [Морштин] не мав жодної іншої очевидної пристрасти, крім як поборювати *національне питання*». А що оповідач і протагоніст у справі «національного питання» цілком солідарні, доводять розмисли, потрібні оповідачеві для того, щоб пояснити очевидну пристрасть графа Морштина:

Власне, в той час у монархії почало гострішати «національне питання». Всі люди зголошувалися – хотіли вони того чи тільки мусили вдавати, що хочуть – до котроїсь з численних націй, які існували на території старої монархії. Відомо, що в дев'ятнадцятому сторіччі відкрили, мовляв, кожний індивід має належати до певної нації або раси, якщо тільки він хотів, щоб його вважали індивідом. «Від гуманізму через націоналізм до bestializmu», – казав австрійський письменник Грільпарцер. Тоді-ото й почали «національність», сходинкою до bestialnosti, яку ми сьогодні переживаємо¹².

Важко означити, де закінчуються погляди оповідача, а де починаються підхоплені оповідачем погляди графа Морштина. Ми знаємо напевне, що на час виникнення цієї новели Рот уже був пристрастним захисником монархії, монархістом *par excellence*. Це слід розглядати як його екзистенційну поставу, викарбувану ностальгією за ідеалізованим минулим і страхом перед націонал-соціалізмом, небезпеку якого Рот розпізнав досить рано, і меншою мірою як політичну програму письменника – монархія як прихисток, яким вона, власне, й була для графа Морштина, як частина ідентичності і як можливість у ній розчинитися.

У «Погрудді цісаря» оповідач протиставляє цілість її частинам:

Й усі ті люди, котрі ніколи не були ніким іншим, як австрійцями, в Тернополі, в Сараєвому, у Відні, в Брно, в Празі, у Чернівцях, в Одербурзі, в Троппау, ніколи ніким іншим, як австрійцями: раптом заповзялися, влягаючи «вимозі часу» виявляти належність до польської,

¹¹ Roth Joseph. Werke. Bd. 5. Romane und Erzählungen 1930 – 1936. – S. 655–656.

¹² Ibidem. – S. 660.

чеської, української, німецької, румунської, словенської, хорватської «нації» – і так далі¹³.

Перепадає також виразно демократичним інституціям. Лейт-мотивом тягнеться через творчість Рота погляд, що загальне [виборче] право несе найбільшу вину в загибелі монархії: «Десь у цей час в монархії було запроваджено також *загальне, таємне і пряме виборче право*. Граф Морштин його ненавидів так само, як і модерне уявлення про *націю*»¹⁴. Дуже скоро негачія обертається глузом і сарказмом:

Цей осоружний Дарвін, який ото каже, мовляв, люди походять від мавп, здається, таки має рацію. Людям уже замало поділу на народи, замало! – вони хочуть належати певним націям. Національний – ти чуєш, Соломоне?! [граф Морштин звертається до лопатинського шинкаря Соломона Піньовського, апелюючи через семантичну призму його імени «Соломон» до мудрости й здорового глузду] – до такого навіть мавпи би не додумалися. Мені здається, теорії Дарвіна чогось бракує. Можливо, це мавпи походять від національностей, адже мавпи означають поступ¹⁵.

Песимістична і націєфобна модель графа Морштина ґрунтується на обертанні картини прогресу на картину регресу, для чого він бере теорію Дарвіна, маючи про неї невисоку думку, і спрямовує її в протилежний бік, підмуровуючи вердикт невідкличним, бо опертим на віру, джерелом – Біблією: «Адже ти знаєш Біблію, Соломоне, а там написано, що шостого дня Бог створив людину, не національну людину». Геть несподівано «реакційні» погляди графа набувають цілком «прогресивного» звучання.

Крім маніфестування поглядів графа Франца Ксавера Морштина і перш ніж оповідач повертається до властивої сюжетної лінії, він повідомляє ще дещо про характер протагоніста, і тепер воно торкається не аристократизму графового походження та світобачення, а покликане розкрити його вдачу й позиціонувати його в соціальній мережі села: «У своєму селі Лопатини граф був більше, ніж хай там яка офіційна інстанція...».

¹³ Ibidem. – S. 661.

¹⁴ Ibidem..

¹⁵ Ibidem.

Навіть не цісар, якого він шанував понад усе, а він сам був батьківською фігурою. Фігура цісаря перетворювалася на фігуру модернізованого грецького Зевса, який з'являється, щоб через мить зробитися недосяжним для смертних. Граф Морштин володіє повноваженнями, надиктованими менше правом і більше звичаєвим правом. Він інстанція, яка може все:

[...] безсумнівний авторитет графа Морштина дозволяв зменшувати податки, звільняти хворобливих синів деяких євреїв від військової служби, сприяти поданням про помилування, пом'якшувати покарання для невинних або надто строгі вироки, лобювати пільги на користування залізницею для вбогих, жандармів, поліціантів і службовців, які перевищили свої повноваження, віддавати в руки правосуддя, кандидатів на посаду вчителя, які чекали на вільне місце, забезпечувати бодай якимись годинами, унтер-офіцерів у відставці робити трафікантами, листоношами, телеграфістами, а студентів з бідних селянських та єврейських родин – «стипендіатами»¹⁶.

Створюється враження, що всесильність графа не знає меж. Хай як: він міг усе, тільки одного він не міг: зупинити час, відвернувши події, що змінювали одна одну в дедалі божевільнішому танку. Історія завдала графові Францові Ксаверу Морштина клопоту. Ще все в порядку: цісарські маневри в Лопатинах та околицях, перебування Його цісарсько-королівської Апостольської Величності в замку графа Морштина: «Цісаря бачили щоранку, коли він виїжджав верхи інспектувати навчання, і селяни та крамарі-євреї з околиць збиралися, аби побачити його, старця, який ними урядував»¹⁷.

Невдовзі після від'їзду цісаря до графа прийшов селянський парубок, який, маючи намір стати скульптором, уласноруч витесав з пісковика погруддя цісаря. Розчулений граф робить відданому монархії неофітові протекцію на навчання в Академії мистецтв у Відні, а погруддя цісаря велить поставити перед входом до свого невеличкого замку. Роками стояло воно там (оповідач обирає тут-перспективу, тобто перспективу причетности, яка вселяє більшу довіру й одночасно недвозначно вказує на те, по який бік

¹⁶ Ibidem. – S. 857–858..

¹⁷ Ibidem. – S. 662.

ставить себе оповідач, з чим чи з ким він солідаризується), воно б простояло там цілу вічність, якби не божевільні вибрики історичної шкапи. Вже більше не було монархії: «Отож, граф Франц Ксавер Морштин повернувся домів. Але хіба можна було назвати це поверненням домів?»¹⁸.

Відтак іде довший пасаж: загадкові та незвичні роздуми графа про проблему батьківщини.

Що таке взагалі батьківщина? Хіба певна уніформа жандарма і митника, якого ми не раз бачили у дитинстві, не така сама батьківщина, як сосна і ялина, трясовина і галявина, хмара й струмок? Змінюються жандарми й фіскалі і незмінною залишається сосна і ялина й струмок і трясовина: чи це ще батьківщина? [...] В їхніх очах я безбатьківщинник. Я завжди ним був. Ох! Була колись батьківщина, справжня, власне для «безбатьківщинників», єдино можлива батьківщина. Нею була стара монархія¹⁹.

Граф Франц Ксавер Морштин покидає сільце Лопатини з невеликим замком, де в підвалі заховано загорнене в соломі погруддя цісаря, яке він заховав ще перед тим, як вирушив добровольцем на війну, покидає нову польську республіку, стару монархію, якої вже не було, і їде в Швайцарію, «в країну, про яку він гадав, що тільки в ній ще можна знайти старий мир з тієї простої причини, що вона не брала участі в війні»²⁰ [8, с. 663]. Рот звинувачує війну не аргументами пацифіста, а лише як руйнівницю старого ладу і призвідцю нової ситуації, в якій «потрібно було паспорта і кількох так званих віз, аби потрапити в країни, які він [граф] обрав метою подорожі»²¹.

Відчуження графа Франца Ксавера Морштина від нового світу від пережиття до пережиття глибшає і травматичнішає, доки не обертається втратою картини дійсності і заміною вигісненої картини дійсності картиною-фантазією. Куди б граф не тікав від нового часу, той, здається, всюди його наздоганяє: у Швайцарії, на яку він покладав надії, граф спізнає, як фаворити нового часу

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem. – S. 660.

²⁰ Ibidem. – S. 663.

²¹ Ibidem.

піддають нарузі святе (епізод з короною Габсбургів), в Лопатинах, де директор-розпорядник нового часу зобов'язує усунути знову виставлене погруддя цесаря.

Швайцарія, його остання надія, ошелешує його найбільшим розчаруванням, адже де він сподівається зустріти бодай бліде відображення старого світу, він зустрічається з потворним образом світу нового. Не переоцінку вартостей, а знецінення всіх вартостей переживає Франц Ксавер Морштин в Американському барі Цюриха в товаристві лисих товстунів, мало того, знецінення найбільшої вартости: піднесеної до рівня релігійного почуття віри в цесаря і її матеріального сакраменту:

А ось, пані і панове, корона Габсбургів! / Франц Ксавер підвівся. Посередині продовгуватого бару він побачив чималеньке й веселеньке товариство [...] таких собі добірних людців, які тимчасово розпоряджалися спадщиною загиблого світу, аби через кілька років не без вигоди збути її ще сучаснішим і самодурнішим спадкоємцям²².

Граф Франц Ксавер Морштин стає в Цюриху свідком карнавалізації історії з типовими карнавалізаційними акціями, як-от порушення всіх кордонів, зокрема й кордонів святого і непорушного, зниження високого і вихвалання низького, зневладнення фігури правителя шляхом коронування короля дурнів:

З-за столу підвівся трохи старший пан, спочатку повимахував короною в руці, тоді насадив її собі на лису голову, обійшов стіл, вийшов на середину бару, пританцювуючи і похитуючи головою з короною на ній і наспівуючи при цьому мелодію популярної тоді пісеньки: / «Священна корона носитьься так!» / Франц Ксавер спочатку зовсім не розумів сенсу цього гидкого спектаклю. [...] Це було товариство, яке в усіх столицях назагал переможеного європейського світу, твердо налаштоване харчуватися мертвецькими стравами, поносячи минуле ситими і все одно ненаситними пельками, визискувало сучасність і провіщало та вихвалало майбутнє. Це були після світової війни володарі світу. [...] Готуючи перемогу таким-от людцям, сотні тисяч загинули в муках – а сотні напрочуд чеснотливих моралізаторів лаштували загибель старої монархії, прагли її розпаду і звільнення націй. [...] Йому здавалося, що немає жодного такого звірячого насильства, яке б змогло гідно покарати й поквитати ницість того чоловіка, який

²² Ibidem. – S. 665.

витанцьовував з короною на лисій маклерській довбешці, щовечора з іншою. [...] Сталося неймовірне: він уперше у житті повівся смішно й дитинно. Він озброївся недопитою пляшкою шампанського і синім сифоном й підступив упритул до незнайомих; порскаючи лівою на застільне товариство з сифона, так ніби намагаючись погасити страшну пожежу, правою він уперішив пляшкою танцівника по голові. Банкір упав навзнік. Корона злетіла з його голови²³.

– граф Франц Ксавер Морштин, Дон Кіхот, який іде на вітряки в ім'я своєї коханої Дульсінеї, монархії.

Цитати, в яких мовитиметься про те, як новий час, який знущався над старим і в який граф насильно проник, його виштовхує, видадуться не такими цікавими. Дальший перебіг новели повертає графа в сільце Лопатини. Відбувається редукція значення поняття «батьківщина» з австро-угорської монархії до погруддя цісаря Франца Йосифа – навіть не до Лопатинів, які, хоч і виглядають, як передше, адміністративно належать новому світові. Якщо ми рухатимемося від цього моменту, то назва новели набуде виміру послання – Ротового послання поготів: погруддя цісаря, яке заступає цісаря, як образ-субститут відсутньої батьківщини.

Сповнений песимізму супроти нового світу, Франц Ксавер Морштин вдається в межах свого невеличкого замку до реставраційних дій: він велить знову виставити погруддя цісаря, а сам одягається в однострій австрійського ріттермайстера драгунів. Якийсь час він живе в паралельному світі, у світі віртуальному – іншій версії, версії тривання старого світу. Звернімо увагу, монархію оповідач забезпечує атрибутом «стара» і ніколи «колишня» – в Рота такі атрибути не лише темпоральні, а й оцінкові.

Відбувається ще один конфлікт з представниками нового світу. Воевода Львова здійснив інспекційну поїздку, під час якої відвідав Лопатини. Повернувшись, він дав доручення усунути погруддя цісаря перед будинком графа Морштина. Опинившись перед фактом настання нової реальності, граф однак відмовляється її визнавати.

Новела «Погруддя цісаря» завершується похороном погруддя цісаря:

²³ Ibidem. – S. 665–667.

Дзвонили церковні дзвони, щebetали жайвори, невинно сюркотіли цикади. / Могила була готова. Труну опустили вниз, зверху накрили фаною – і Франц Ксавер Морштин востаннє відсалютував шаблею цісареві. / Тоді у натовпі здійнялося схлипування, так ніби щойно зараз ховали цісаря Франца Йосифа, стару монархію і стару батьківщину. Три духівники відправляли заупокійну. / Отож, поховали цісаря вдруге в селі Лопатини, в колишній Галичині²⁴.

Граф Морштин покинув свій край і подався геть, туди, звідки колись прибули його предки в Польщу.

Ви марно [пише граф у своїх спогадах] шукаєте так званих національних чеснот, які ще неоднозначніші, ніж індивідуальні. Тому я ненавиджу нації і національні держави. Моя стара батьківщина, монархія, тільки вона була великим домом з багатьма дверима і численними кімнатами, для різного штибу людей. Будинок процвіндрено, розколено, розвалено. Мене там нічого більше не тримає. Я звик жити в будинку, не по кабінках²⁵.

Нового, не такого вже й ретроградного, як здавалося в часи Рота заклопотаній припізно-вповільненим націєтворенням Центрально-Східній Європі, звучання погляди Франца Ксавера Морштина набувають в конексті сучасної, охопленої інтеграційними процесами Європі, моделлю-прототипом якої – не без засторог – називають і Австро-Угорську монархію. Звідси й випливає суперечливість поглядів Рота, вкладених в образ Франца Ксавера Морштина – шукати в минулому, піддаючи його ідеалізації, зразків для майбутнього. Роман Струць говорить про картину «ідеалізованої Австрії. Австрії, яка, можливо, стала для нього ідеологічним притулком, але не батьківщиною»²⁶. Рот «не міг уникнути роздвоєння культурно-політичної орієнтації»²⁷, – вважає Ярослав Ісаєвич.

²⁴ Ibidem. – S. 675.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Струць Роман. Йозеф Рот у пошуках батька та батьківщини / Роман Струць. У: Володимир Моренець (упор.). На пошану пам'яті Віктора Китастого. Збірник наукових праць. – Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. – С. 94.

²⁷ Ісаєвич Ярослав. Галичина у Габсбурзькій монархії : національно-політичні рухи і культурний плюралізм / Ярослав Ісаєвич. У: Українська література в Австрії, австрійська – в Україні (матеріали міжнародного симпозиуму). – Київ : Брама ЛТД, 1994. – С. 168.

Недатоване оповідання Йозефа Рота («Дедалі рідше в цьому світі...») шкіцує дещо іншу долю і цікаве принаймні з двох поглядів: з одного боку, Рот заторкає тему розпаду габсбурзької монархії і життя людини після загибелі габсбурзької держави, з іншого – це одне з небагатьох оповідань, в якому прорефлектовано писання і літературну діяльність, причому подвійно. Протагоністом стає письменник, але й оповідач не цурається в ході оповіді про-літературних рефлексій: «Хай там як, але навіть ще сьогодні наполегливому шукачеві особливих людей та обставин, трапляється, відкриваються певні події, які, здається, спричинені не сліпою довільністю, а такою собі літературною силою, яка іноді, видається, керує долею світу»²⁸.

Можливо, й сам оповідач не такий далекий від письменницького ремесла, до того ж протагоніст належить до кола давніх його знайомих, що само по собі, звичайно, ще не надто багато каже. «Ще сьогодні», тобто, в час, в якому ведеться оповідь, оповідач належить до знайомих протагоніста. Такий зв'язок між оповідачем і героєм (оповідач – це теж, зрештою, герой) в низці текстів Рота улеглітимнює оповідача повідомляти речі, про які інакше не згадувалося б, передусім через незнання, і мовчати про речі, які не слід оповідати далі за межами вузького кола знайомих: «чие прізвище я надійно приховую, не тільки через те, що його носій ще сьогодні належить до кола моїх знайомих, а й тому, що я переконаний, що на нього чекає ще особлива, несподівана доля, волю якої я тільки порушив би грубим називанням грубої реальности».

З децицею іронії оповідач протиставляє незвичайність оповідженої долі формалізованості сучасного світу: «Дедалі рідше в цьому світі зрозумілих речей і передбачуваних наслідків трапляються чудернацькі долі, які, якщо вірити оповідженим історіям, ще рік тому можна було зустріти на кожному кроці».

В оповіданні «Дедалі рідше в цьому світі...» маємо дві конкретні прив'язки художнього часу до історичного. Обидві розташовані

²⁸ Roth Joseph. Werke. Bd. 4. Romane und Erzählungen 1916 – 1929 / Joseph Roth. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1989. – S. 28, 49.

ближче до початку оповідання: «Третього листопада 1918 року Гайнрих П. прийняв рішення заробляти на хліб своїм щоденним письменницьким ремеслом». В наступному абзаці оповідач пояснює історично-часовий та індивідуально-долевий зв'язок: «Це був один з тих перших днів революції, коли здавалося, що окрема людина хоч і не спроможна вплинути на фантастичний перебіг громадських справ, але повинна принаймні виявити до них бо-дай якесь ставлення. Гайнрих П., подібно до багатьох мільйонів, був на війні і, як один з небагатьох, притомний і неушкоджений вернувся з війни. З офіцера австрійської армії став він раптом унаслідок розпаду монархії цивільним громадянином нової чеської держави».

Ще одне оповідання Йозефа Рота «помилково» вбудоване в журналістський доробок – наче на підтвердження думки про плинність межі між фактом і фікцією в письменникових репортажах, фейлетонах, подорожніх нарисах. Ця коротенька історія, надрукована першого першого тисяча дев'ятого двадцятого у газеті *Der neue Tag*, справді оповідає про подорож. Не кореспондент Йозеф Рот за підписом «Йозеф» повідомляє про свою подорож на завдання газети. Як і в багатьох інших журналістських працях, так і тут Йозеф Рот вдається до технологій художньої літератури й делегує нарративні повноваження неназваному оповідачеві. Хоч оповідач і використовує формальний стиль повідомлення, але робить це, з одного боку, щоби не порушувати вимог газетного жанру, а з іншого – і це значно важливіше, – щоби підсилити ефект. Бо те, що виростає з-під пера Рота, належить до його неосперечних переваг. Формальне звучання і стислість журналістської статті, короткість і характерний синтаксис створюють значно більшу образність, звучать значно переконливіше, ніж якби це була довша новела, крім того наперед прокласифікована як художній твір.

Протагоніста і мало не єдину фігуру цієї історії Йозеф Рот виводить в подорож. Петро Федорак, так називається протагоніст і так звучить назва самої історії, здійснює подорож в Канаду і назад. Вся історія замислена тільки і саме через оце «назад». Петро Федорак «...був селянином. Десь у Галичині він мав халупку під солом'яною стріхою, корову, свиню, жінку і дитину. Корову він

виганяв на пасовисько, свиню тримав у халупі, жінку бив, про дитину не турбувався. Він був бідним селянином»²⁹.

Йозеф Рот бере типову галицьку долю. Було тисячі таких Петрів Федораків, які в пошуках світлішого життя вирушали в Америку і Канаду. Багато залишалося, перетягувало родину, багато заробляли гроші або гадали, що заробили гроші, і поверталися додому, до своїх Маринок, корів і дітей, як це збирався зробити й Петро Федорак, дехто пропадав безвісти – можна майже зачитувати Кафку – безвісти в Америку.

Не без іронії оповідається про ілюзії, які окрилювали початок подорожі, і про розчарування після прибуття: «В Канаді, гадав Петро Федорак, можна натрапити на золото. Копаеш лопатою, десь так заглибоко, як росте бараболя, і раптом чуєш ляск металу. Далі копати не треба. Золото знайдене. Знайшовши такий шматок золота, несеш його в місто, отримуєш за нього тисячу гульденів або й більше і вирушаєш назад додому»³⁰ і «Про його здивування в Канаді, що, як не копай, золота не видно, я навіть не розводитимуся. З часом Петро Федорак навчився не дивуватися»³¹ [12, с. 216].

Хай там як, а йому вдалося згромадити «більше, ніж скромний капітальчик. Почувши, що війна минула, а вартість канадських грошей страшенно зросла, він придбав квиток і поїхав додому». Й ось нарешті властиве послання цієї оповідки:

І прибув до Відня, Відня, великого міста. Довго він добирався сюди. Але він собі подумав: Як славно! Краще їхати довше, ніж не їхати зовсім. І якби я не був у Канаді, то вже гнів би десь у Карпатах. / Тож слава Йсу Христу, я у Відні! / Він прийшов на Північний вокзал. Не було жодного потяга! Але Петро Федорак подумав: від Північного вокзалу додому таки ближче, ніж від готелю. / І він вирішив чекати, доки буде потяг. / Але тут шляк його трафив. Петро Федорак помер учора на Північному вокзалі внаслідок серцевого нападу. / Можливо, то була надмірна туга за рідною домівкою. Не одному вже туга розкраяла серце. / Але хіба то неодмінно мала бути туга за домівкою!

²⁹ Roth Joseph. Werke. Bd. 1. Das journalistische Werk 1915 – 1923 / Joseph Roth. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989. – S 215.

³⁰ Ibidem. – S. 216.

³¹ Ibidem.

То був звичайний, безглуздий, дурний, непотрібний, паскудний, підступний серцевий напад³².

Саме це оповідання, належачи радше до раннього і до того ж репортерського доробку письменника Йозефа Рота, стало увертюрою до ностальгії за цісарсько-королівською минулиною в пізніших творах, бо воно є майстерно оповідженою долею, бо воно ставить долю людини в залежність від долі монархії, бо йозеф-ротівське банування о втраченій монархії окошується на маленькій людині, бідному галицькому селянинові Петрові Федоракові, так начебто саме він несе вину за розпад учорашнього світу. Саме на ньому лежить вина, каже Йозеф Рот.

«Де ти був, Адаме?» – хочеться запитати, пересемантизуючи Гайнриха Бьоля, особливо з огляду на останню сцену оповідання, сиріч репортажу з назвою «Петро Федорак». І тут відкривається вся геніальна диявольськість нашого земляка Йозефа Рота, нарешті ми розуміємо суть підміни фікціонального жанру жанром достовірного повідомлення. Недаремно цей суто літературний твір потрапив у рубрику репортажів, фейлетонів, подорожніх нотаток. «Ти мав стати на захист монархії, ти мав покласти життя за свою мамцю-бабцю, якщо б ти загинув, це була б смерть героя, а так ти помер не за монархію, а жалюгідною смертю внаслідок її, монархії, розпаду. Якби не такі, як ти, монархію було б урятовано» – приблизно такий сенс Ротового послання. Рот злегка лукавить, адже таких вірних підданців, як русини (українці) і євреї, інших монархія не мала. «Якби монархія існувала досі, я б уже був майором і навіть полковником», – казав Рот про себе. Історія життя Йозефа Рота належить поруч з іншими історіями – згаданими тут і не згаданими – до тих, які він умів дотепно оповісти.

Не менш важливим, ніж художник, творець вигаданих і вигадливих світів, постає перед нами Рот-журналіст. З-поміж численних репортажів у контексті теми статті досить зупинитися на одній із подорожей письменника, розглянувши її для переконливості в зіставному аспекті. Тож 1924 р. двоє німецьких письменників єврейського походження відвідують, незалежно один від одного і

³² Ibidem. – S. 216–217.

з проміжком у декілька місяців, місто Львів, яке на той час, згідно з укладеною 10 вересня 1919 р. Сен-Жерменською угодою, що регулювала розподіл австрійської частини колишньої Дунайської монархії, належало Польській республіці.

Перший – уже відомий автор блискучих експресіоністичних оповідань «Лицар Синя Борода» та «Вбивство кульбабки», історичної епопеї «Валленштайн» та ще кількох широкоформатних опусів; роман «Берлін Александерплатц» (1929) забезпечить йому згодом славу автора єдиного в німецькій літературі великоміського роману, в якому вдало використано запозичену з кінематографа техніку монтажу. Другий здобув певне ім'я в якості кореспондента: його репортажі вирізнялися гостротою й дотепністю, часто-густо балансували на межі між фактом і фікцією.

Цей другий вирушає, виконуючи редакційне замовлення одного з найавторитетніших тодішніх щоденників, інший – самостійно, так мотивуючи задум: «Першої половини 20-х років у Берліні відбулися події, що нагадували погром... нацизм видав свій перший вереск... мені здалося, я мушу скласти собі уявлення про євреїв... Я запитав себе та інших: «Де живуть євреї?» Мені відповіли: «У Польщі». Тож я й подався до Польщі...». Альфред Дьоблін, якому належать ці слова, побував у 12 містах, зокрема, Вільно (Вільнюсі), Кракові, Лодзі, Варшаві. З Любліна письменник прямує через Ярослав та Пшемисль до Львова. Майже неминуче обидвоє подорожують потягом, який із засобу пересування перетворюється у них на символ технічного Модерну. Якщо перші століття Модерну проминули під знаком судноплавства, то сто років між серединами XIX ст. і XX ст. безумовно належать залізниці. Вагонне купе стає чимось на зразок капсули, в якій астронавти-мандрівники мчать у світ східного хаосу. Разючим постає контраст між технікою і природою, потягом як символом Модерну і підводою як його антиподом. Ця протистава «потяг – підвода» тягнеться червоною ниткою, але вже через десять років тут буятимуть «автомобільні фантазії» Богдана-Ігоря Антонича.

1925 р. Дьоблін опублікує книжку «Подорож Польщею», а Йо-зеф Рот – другий, про якого йдеться, – триптих «Мандрівка Галичиною», що з'явиться у третій декаді лютого 1924 р. на шпальтах

Frankfurter Zeitung: «Люди й ландшафти», «Львів, місто», «Каліки». Незважаючи на те, що Рот свідомо, з усім властивим йому сарказмом і до гротеску, особливо в новелістиці та романах розпрацьовує тему «Модерн – не-Модерн/до-Модерн», про що я писав, зокрема, й на zaxid.net, її продуктивність якоїсь миті вичерпується, так само, як зринає межа для дискурсу «держава-як-така – національна держава», до того ж зовсім не тому, що держава (національна держава) – продукт Модерну. Негація хвибує не меншими обмеженнями, ніж держава, яку Дьоблін відкидає, вбачаючи в ній інструмент насильства, а Рот – зубожіння, порівняно з універсалізмом імперій у подоби Австро-Угорської монархії. Якщо Дьоблін цю рестриктивність відчуває, Рот не тільки усвідомлює її, а й шукає альтернативи – мало того, знаходить її, субтильно випрацьовує, щоправда, не дає їй ім'я, якщо не враховувати різнояких спроб її описати.

Тож яким Дьоблін і Рот побачили місто у добу, що її Герман Гессе назвав «файлетонною»? Поряд з відбитком, накладеним вимогами жанру, в Дьобліна шкіцовість і колажність зумовлені джерелами, звідки черпав. Рот до певної міри львів'янин, який народився і виріс у Бродах, знає життя в Галичині не лише з позиції стороннього спостерігача, а й зсередини. Йому немає потреби апелювати до довідників й іншого подібного реквізиту, до якого, перш ніж стати мандрівником, вдається Дьоблін, наводячи їхній невеличкий перелік наприкінці своєї книжки. Рот достатньо амбітний і проникливий, аби покладатися тільки на себе. Дьоблін же, поряд з довідниковою літературою і власною спостережливістю, значною мірою опирається на те, що йому розповідають. Дьоблінові вистачає інтелігентності, аби не «привласнити» такі оповіді, а, навпаки, скориставшись колажністю, зіткнути їх одні з іншими – там, де кожна з них втрачає свою безапеляційність, народжується щось на кшталт істини. Польсько-український конфлікт, руйнівні наслідки світової війни, становище єврейської громади міста, український національний музей зі старослов'янською Біблією, гуцульськими килимами й виставкою сучасного малярства, кав'ярні, вулиці й пам'ятники – все це нотує Дьоблін, переважаючи побачене і почуте (у Львові, на відміну від Варшави та

інших польських міст, німецька тоді ще виконувала за потреби роль регіональної лінгви франки, уможлиблюючи Дьоблінові пряме спілкування) історичними екскурсами.

Жвавим західно-модерним середньовеликим містом здається Львів, діловитість і мир панують на його вулицях. Раптом я натрапляю на дивні речі. Місто перебуває в руках двох запеклих суперників. На задньому плані і в підспідді нуртують ворожість і насильство. [...] Війна неприхована і таємна – гірша, ніж та, яку вела Ірландія проти Англії. Український народ живе розшматований між росіянами та поляками, і немає спокою. Розмовляю з чоловіками в місті. Маю враження потаємної, але жадливо інтенсивної боротьби між народами. В місті є українська преса. [...] Я беру до рук газету, ціла шпальта порожня. Замість редакційної статті – біла пляма; цензура, як на війні. Порожня шпальта, зате яка красномовна. Вони симпатизують німецькості та Німеччині. Проте страшна, сліпа, тупа, звіряча ненависть проти поляків бризкає з багатьох. Мені здається, прості люди радше відчують спокійну чужинність щодо поляків. Освічені мають відчуття пригніченої нації; намагаються прокинути національне почуття культурними заходами. Я не можу перевірити нічого з того, що мені оповідають.

Пригадую почуте у Варшаві від дуже тверезого, велемудрого польського політика. Поклавши руки на стіл, він похитав головою: «Снують буденні клопоти і промови в парламенті. Гульк – і вони вже прагнуть автономії й великих речей. Але на місці все по-іншому. Необхідно прокласти дороги, висушити болота». Й ось я «на місці». І чую те саме, що виголошують у парламенті. Хіба росіяни, сидючи у Варшаві і тримаючи поляків у кулаці, говорили інакше: «Необхідно прокласти залізницю, слід не дати полякам зруйнувати себе»? Окупація – ось воно: пригніченість, чужість у власній країні – ходячи вулицями, я гостро це відчуваю – найгірше, що може бути. Свобода – ось «найбуденніший кліпінг!» Свобода – не політична фраза, вона реальна і необхідна, як повітря, без якого немає життя, вона потрібніша, ніж дороги і осушені болота. Уярмлені люди і ті, які так почуваються, є людьми, які вмирають, задихаються; їм не зарадять гарні дороги. Під час львівського погрому замордували 70 євреїв, сплюндрували та спопелили чимало єврейських осель. Євреї не брали участі у з'ясуванні стосунків, не втручалися в польсько-українські дебати. Вони припускають, що їм так чи інак було б кепсько. Мені кажуть, вони утрималися. Якраз через це про них з обох боків, польського й українського, поширюють страшливі, сповнені ненависті і загроз небиліці. Перемігши, поляки тільки роздмухали цю ненависть. Війна ще в пам'яті, і що десятки разів робили війська з цивільним населенням, яке наважувалося мати симпатії, те вчинили поляки.

Так вони живуть, три народи у Львові, поруч: поляки – пануючи над містом, уважні, життєрадісні, господарі; євреї – багатолікі, самозаглиблені, обачно-недовірливі, чинячи опір, жваві, прокинувшись до життя; українці, невидимі, мовчазні тут і там, обережні, гнівливі, небезпечні, сумні, сповнені духу бунтарства і заколотництва.

Відгукуючись на «Подорож Польщею» Дьобліна, Рот публікує 31 січня 1926 р. у *Frankfurter Zeitung* рецензію «Дьоблін на Сході», сповнену похвали і критики. «Шаблони заступили світ розумному споглядачеві», – пише Рот і наводить опис польських жінок – на відміну від зацитованих, один із тих невдалих, «антропологічних» пасажів, у яких виявляється суперечливість та й певна недалекоглядність Дьобліна:

Читає, і без того по самі вінця повний упереджень, читаючи книжку про Польщу, може подумати, буцім Дьоблін підтверджує те, що він, читач, давно вже знав. А я не бажаю, аби Дьобліна плутали з іншим автором. Хочу, аби там, де Дьоблін змальовує кепсько облаштований готель або доволі таки дотепно висловлюється про курорт Закопане, в читача не склалося враження, наче Дьоблін підспівує якому-небудь панові Майєру: вошивий Схід».

На відміну від Дьобліна, Рот пише з думкою про читача, а медіум «газета» скорочує й увиразнює цю кореспонденцію:

Край має у Західній Європі лиху славу. Легковажно-ледачий жарт нафталінової цивілізаторської пихи пов'язує його з нечесаністю, нечистотами, нечесністю. Нехай яким влучним було колись спостереження, мовляв, на Сході Європи не так чисто, як на Заході, настільки банально воно звучить сьогодні; хто ним сьогодні послуговується, характеризує не так змальовувану місцевість, як оригінальність, якої йому бракує.

Увесь «галицький триптих» спрямований проти такого бачення. «Цивілізаторську пиху» Рот демаскує щонайменше трьома шляхами: 1) прямим запереченням, як у наведеній цитаті, 2) заманюванням у пастку; 3) апологією розмаїття.

«Тротуар кривий, проїжджа частина – наче віддзеркалення гірського хребта. Каналізація неадекватна. У бічних вуличках сушитися білизна, в червоні смужки і синю клітинку», – повідомляє Рот. Хіба не підтвердження «цивілізаторській пихі»? «Тут мало

б тхнути цибулею, запорошеною домашністю та поцвилим мотлохом?» – врешті, звертається Рот до свого читача, відчувши, що той уже в пастці. Й ось тоді йде властиве: «Ні! На головній вулиці міста розвинулося неодмінне корсо. Вбрання чоловіків природно, по-діловому вишукане. Дівчата випурхують, наче ластівки, з швидкою, цілеспрямованою грацією. Веселий жебрак зі шляхетним жалем прохав у мене милостиню – йому було страх незручно, що змушений мені набридати». Як вирізняються ці світлі тони! Трохи далі Рот доводить розкритиковане ним бачення до абсурду: справді, як у місті, в якому нібито немає ні музею, ні театру, ні газети, народжуються європейські вчені, письменники, філософи?

Нарешті, третій шлях, наче лейтмотив, пронизує цей триптих та низку інших репортажів. Але, може, поєднуючи «недоладну каналізацію» з «барвистістю і розмаїттям» Рот, сам того не помічаючи, лише йде на орієнталістичному повідку? Що інакше, як не орієнталізм, Ротові «репортажі», наприклад, про Албанію? Та ні, таки щось інакше: орієнталізм навиворіт, щось на зразок субверсії.

Повернімося, однак, до Галичини – матерії, яку Рот знає, а ще більше прочуває. Пишучи про мовне поліголосья, релігійне і культурне розмаїття, називаючи Львів – «барвистою плямою на Сході Європи», там, де «Європа далеко ще не завершується», Рот прагне покинути замкнену вулицю «цивілізаторської пихи», вийти за обмеженість панівного дискурсу. Саме в цьому контексті він говорить (у передмові до «Білих міст», циклу, що підсумовував мандри Південною Францією) про подорож не в чуже, а в нове.

Сьогодні ми маємо досить різного інструментарію, щоб висловити те, про що йшлося Ротові. Це навіть досить легко зробити (принаймні теоретично) – тим більше вартий поцінування письменник, який борсався, аби подолати непродуктивний панівний дискурс своєї доби: тоді, коли іншого ще не було.

Галичина стає територією, а Львів – містом-моделлю багатокультурності. Метафора будинку, до якої в романі «Готель “Савой”» вдається Йозеф Рот, упродовж ХХ ст. набуде поширення в різних літературах. «Будинкова візія» письменника виростає з традиції *Haus Österreich* і неодноразово розпрацьовуватиметься в австрійській літературі («Людина без властивостей» Роберта

Музіля, «Книжка Франци» Інгеборг Бахманн, «Знищення» Томаса Бернгарда). Вертаючись додому, протагоніст твору Рота зупиняється в готелі, щоб перепочити і завдяки родинним зв'язкам поповнити порожній гаманець, адже подорож передбачає проміжні зупинки й фінансові ресурси.

Готель «Савой» лежить між Сходом і Заходом, на брамах Європи. Нібито європейськішим за інші готелі Сходу його робить протічна вода, мило, туалет, обслуга, електричне освітлення. Це незвичайний готель, про що свідчить *спотворена перспектива* і *наративна топографія*.

Спотворена перспектива. Готель налічує 864 номери. *По-перше*, якщо навіть іти вслід за структуруванням європейського готелю, це мав би бути дев'ятиповерховий готель з 64 номерами на кожному поверсі. Ще й сьогодні, майже через сторіччя після роману Й.Рота і стрімкого розвитку готельного бізнесу в другій половині ХХ ст., подібних готелів знайдеться не так уже багато. *По-друге*, цей велетенський готель розташований у невеличкому, провінційному місті, якому – не насамкінець через готель – надано статус *транзитного топосу*. Схожим чином бачиться місто Львів сучасній українській літературі, в якій роль готелю виконує вокзал зі ще очевиднішою транзитною ідентичністю: «На відміну від інших вокзалів, Львівський залізничний не сприймаєш як кінцеву зупинку, радше як просто зупинку, вимушену паузу в мандрівці через дощ, туман і Карпати»³³. Перед тим Сергій Жадан пише про «печальний переправний пункт, у глибинах якого ховаються від сонця діти, міліція та проститутки»³⁴. «Транзитному» враженню сприяє побудова вокзалу. Інший мандрівник-нелвів'янин, в якого Львів так само належить до індивідуальної подорожньої мапи, пише про «базарвокзальність» міського центру, а привокзальні кіоски називає «перевалочними пунктами між брамами пекла і раю»³⁵, задіюючи ту саму, що й у Рота, метафору брами.

³³ Жадан Сергій. Ангели Сихова / Сергій Жадан. У: *Leopolis multiplex*. Київ : Грані-Т, 2008. – С. 411.

³⁴ Там само.

³⁵ Бондар Андрій. Не мій Львів / Андрій Бондар. У: *Leopolis multiplex*. Київ : Грані-Т, 2008. – С. 381.

Зрозуміло, що місто, в якому Й. Рот розташовує готель «Савой», не мусить бути Львовом. Біограф письменника Гельмут Нюрнбергер ототожнює його з містом Лодзь лише на тій підставі, що письменник бував у цьому місті³⁶. Такий погляд не підкріплений текстовими чинниками і не враховує статус Рота-репортера. Якщо керуватися готелем і його назвою, це міг би бути й готель «Савой» у Празі, що існував від 1911 р. і був улюбленим місцем зустрічей, тим більше, що політтям 1923 р. Рот здійснив першу поїздку до Праги – напередодні написання роману.

Хай там як, у цьому романі більш ніж очевидний «львівський слід» біографії самого письменника. Давид Бронзен, перший життєписець Рота, впізнав Зигмунда Грюбеля, «фарисея і скнару», який, до речі, був опікуном письменника і фінансово підтримував його і його матір, в образі американського мільонера Генрі Блумфілда – емігранта, який для сіромах-земляків, що чекають на його прибуття, утілював «американську мрію». Рот обігруватиме «багату Америку» і «бідну Галичину», «країну можливостей» і «край, в якому немає перспектив», задіюючи широкий спектр тональностей – від саркастично-мстивої у «репортажі» «Петро Федорак» до кічово-сентиментальної в романі «Йов», в якому після поневірянь і родинних драм настає омріяна вмиротвореність.

Інший біограф, Гельмут Нюрнбергер, бачить Зигмунда Грюбеля в постаті дядечка Фебуса Бельауга з того самого роману: «Говорить багато, голосно, весело, однак варто запитати про гешефти, як зараз же вирячує очі... Які гешефти, у ці часи...». Найвірогідніше, свого львівського дядька Рот вивів в обох фігурах – в одній приземленіше й колоритніше, в другій абстрактніше й однобокніше. Чи не в кожному творі колоритність і однобокність влаштовують запеклі баталії, тоді як сам Рот не втомлюється переконувати, що розмаїття краще, ніж його відсутність. Львівська родина письменника загине в нацистських концтаборах, за винятком самого дядька, який помер раніше.

³⁶ Nürnberger Helmuth. Joseph Roth / Helmuth Nürnberger. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2002. – S. 63.

Образ міста й оповідні техніки, використані письменником, уподібнюють його до містечка Лопатини з новели «Погруддя цісаря», що лежить на околиці Східної Галичини, на кордоні з Російською імперією. Реальним прототипом Лопатин були Броди, номінальним прототипом – населений пункт Лопатин [16, с. 31-32].

Не суттєво, який саме географічний топос став прототипом міста в романі «Готель «Савой»» – як то зазвичай буває в художніх творах, Ротове місто-готель увібрав, очевидно, риси кількох міст і, безперечно, таким, яким постає, сформувався в уяві письменника. Це місто настільки абстрактне, а фарби, якими воно зашкіцоване, такі невиразні, що складається враження, начебто, крім готелю й дво-трьох важкоуявних вулиць, у ньому нічого немає. В художній і особливо в репортерській творчості Й.Рота досить непрямих підтверджень тези про східногалицьке підґрунтя міста в романі «Готель «Савой»». У «галицьких» репортажах письменник розташовує Львів на брамах Європи, називаючи його «містом розмитих кордонів»³⁷.

Наративна топографія. Цей аспект має три взаємопов'язані складники. *По-перше*, поряд зі згаданою різницею фізичною диспропорцією в рамках фікційного географічного простору, маємо таку саму *невідповідність на рівні нарації*: порівняно з містом, в якому розташований, про готель сказано так багато, що складається враження, наче вся інша урбанна субстанція – не більше, ніж прибудова до готелю «Савой». *По-друге*, відбувається *наративне зміщення*: спочатку розповідається про готель і щойно потім про місто, так наче подорожній прибуває спочатку не в місто чи бодай на вокзал, а навпростець у готель. Ймовірно, що саме такий образ готелю «Савой» навіяли Й. Ротові вокзальні почекальні, які письменник знав з власного досвіду і які в його часи були місцем скупчення біженців та інших підневільних мандрівників – насамперед, поверненців з війни і з полону. На вокзалі у Відні відбувається дія оповідання Й. Рота «Петро Федорак». У цьому творі вокзал, що спричинено війною і її наслідками («новим ладом»), не виконує транзитну функцію, стаючи для протагоніста, який

³⁷ Roth Joseph. Werke, Bd. 2. Das journalistische Werk 1924 – 1928. – S. 289.

перебуває на шляху додому з Канади в Галичину, кінцевою станцією в буквальному і переносному значенні. *По-третє*, спостерігаємо *явище паратекстуальної дискримінації* міста, адже готель, а не місто, дало назву творові. Таким чином, готель у художньому творі є надпорядкованою над містом топонімічною одиницею.

Метафора будинку з'являється згодом у новелі Й. Рота «Погруддя цісаря». Якщо готель «Савой» репрезентує три споріднені метафоричні функції – ситуацію в (насамперед європейському) світі після Першої світової війни; модель світу загалом; монархію Габсбургів («Дім Австрія»), то будинок у «Погрудді цісаря» виконує лише цю третю функцію. На противагу до амбівалентної, «підвішеної» ідентичності готелю, дім, яким він постає в «Погрудді цісаря», конотується позитивно. Готель – це те мінімальне, що залишилося від дому: воно вже не дім, однак нагадує його, репрезентує ідею єднання під одним дахом. Цьому єднанню під одним дахом притаманна тимчасовість, тоді як будинок у «Погрудді цісаря» вирізняється стабільністю, тяглістю.

І образ готелю, і образ брами несуть у собі ідею транзитності: в готелі зупиняються на якийсь час, через браму заходять і виходять. Готель і брама мають також переваги, що стають особливо очевидними в контексті творчості Й. Рота: їхня транзитність означає також містковість. Вони є осередками комунікації і розмаїття – в готелі зупиняються і перетинаються різні люди, представники різноманітних культур, народів, країв. Брама одночасно репрезентує межу і долає, «проламує» її, є «дірою» в межі, через яку відбувається рух в обох напрямках і спілкування різних традицій. Тож *крім ідеї транзитності, готель і брама несуть ідею розмаїття*. Поруч із цією, іншою найважливішою підставою для нашої розвідки є той факт, що через розташування топосів в обох згаданих творах Й. Рота ідея транзитності й розмаїття просторово прив'язана до Східної Галичини. Опираючись на ці підстави, розглянемо журналістські праці Рота – репортажі «Львів у Дюссельдорфі» і три репортажі, що склали цикл «Мандрівка Галичиною». Хоча вони публікувалися саме в зазначеній послідовності, з огляду на тему, що нас цікавить, їх доцільно розглядати в зворотному порядку.

«Галицький триптих» (репортажів і виразно фікційних коротких текстів, надрукованих на шпальтах періодики під виглядом репортажів, які заторкають галицьку тематику, значно більше, не кажучи про найвідоміші художні праці) складається з дописів «Люди і місцевість» (*Leute und Gegend*), «Львів, місто» (*Lemberg, die Stadt*) й «Інваліди» (*Die Krüppel*). Всі три опубліковані у *Frankfurter Zeitung* відповідно 20, 22 і 23 лютого 1924 р. Всі три переносять читача у Львів. Львів у них з'являється різною мірою. В першому засяг бачення поступово звужується від цілого краю до розмірів міста й рівнобіжно від загальної картини до дрібних урбанних спостерег. Другий повністю зосереджується на містові: місто є, так би мовити, протагоністом. У третьому Львів – місце дії.

Своє журналістське завдання Рот бачить у реабілітації Галичини в очах Західної Європи, бо – таким реченням відкривається триптих – «Краї має у Західній Європі недобру славу»³⁸. В репортажі «Люди і місцевість», з якого взято цитату, Рот оперує поняттями «Європа», «Західна Європа», «Галичина» і / або «Східна Галичина», а також понятійною парою «Захід Європи» і «Схід Європи», уникаючи терміну «Східна Європа» (і «Центральна Європа»). Завдяки понятійному апарату «Захід Європи» постає як «Західна Європа», тобто як певна визначеність, гомогенність і монолітність, а те, що на схід від неї, залишається поза понятійною юрисдикцією, погляд фокусується відразу на Галичині, частині неназваного відповідника Західної Європи.

Рот відразу уневажнює «чистоту» як ідентифікаційний чинник європейськості. На його погляд, такий підхід застарів: «Хай там яким влучним було колись спостереження, що на Сході Європи менше чистоти, ніж на Заході, сьогодні воно звучить банально; хто ним ще послуговується, характеризує не так місцевість, яку прагне змалювати, як оригінальність, якої йому бракує»³⁹. Таким чином, Рот сигналізує потребу в нових підходах до опрацювання географічного простору на схід від Західної Європи. Саме тому письменник не квапиться означати його жодним з тих тер-

³⁸ Ibidem. – S. 281.

³⁹ Ibidem.

мінів, що зобов'язують, адже вони наперед актуалізують ті чи ті конотації. Його не влаштовує ні «Східна Європа», ні тим більше негативно-оцінкова «Напів-Азія», як називав ці терени попередник Рота Карл Еміль Француз. Рот суверенно вживає лише *Galizien* (Галичина) і / або *Ostgalizien* (Східна Галичина). «Галичина» в Рота величина географічна. Хоча «Східна Галичина» і виникла як політичний термін, який розірвав географічну Галичину на дві частини, Рот вживає його саме як географічну величину.

Щоб пом'якшити серце західного читача і звернутися до його сумління, Рот після короткого шкіцування локального колориту пише про наслідки війни, про «рани» і «рубці»⁴⁰, натякає на причетність і на обов'язок – уже бодай тому, що «західноєвропейські тіла розкладаються в галицькій землі, удобрюючи її»⁴¹. Через батальну тематику письменник уводить західного читача в поле відповідальності за долю цього краю. Змальовуючи бездоріжжя, Рот мовби каже: авжеж, усе це є так само, як і раніше, ну й що? «На базарах продають примітивних дерев'яних паяциків, як у Європі двісті років тому. Невже Європа тут закінчилася?» – питає Рот і сам відповідає: «Ні, не закінчилася. Зв'язок між Європою і цим краєм, що мовби на вигнанні, постійний і жвавий. У книгарнях я бачив останні літературні новинки Англії і Франції». Природно, що для репортера, який своїм ремеслом прямцем поєднаний з друкованими виданнями, з періодикою, з літературою, наведений аргумент важить напрочуд багато. Рот вдається до доводів, які за своєю природою покликані розмивати межу, кордон. Цими аргументами в Рота є комунікації – преса / література, радіозв'язок (у репортажі «Львів, місто» письменник зазначає: «Між Віднем і Львовом ще й сьогодні, як завше, існує культурний радіообмін»⁴²) і залізниця, нехай навіть потяг прибуває лише раз на день. В контексті загальної настроєвості «галицького триптиху» остання констатація звучить не як недолік, яких зазвичай шукають мандрівники на Схід Європи, а як запеклу спробу краю втримати зв'язок з Європою. Перший допис завершується словами про «сумний полиск зневажених».

⁴⁰ Ibidem. – S. 282.

⁴¹ Ibidem. – S. 281.

⁴² Ibidem. – S. 289.

Після такої апології Галичини другий репортаж повністю присвячений моделюванню Європи. Позаяк світ, яким він існував ще майже до кінця війни, таким, яким був, зник, актуальною стала модель повоєнної Європи. Зразок для такої моделі Й. Рот бачить на прикладі Львова, який називає єдиним містом Східної Галичини⁴³. Сьогодні така модель називається «єдністю в розмаїтті». В Рота вона є розмаїттям під одним дахом, звідси й поширення, якого набула метафора будинку в творчості письменника.

Підкреслювання мовного полігосся і культурної барвистости перетворюється на рефрен репортажу «Львів, місто». В одному місці Рот пише: «Чулася російська, польська, румунська, німецька, їдиш»⁴⁴, в іншому: «Тут завжди лунала німецька, польська, українська. Сьогодні розмовляють польською, німецькою й українською»⁴⁵. Міняючи послідовність мов, Рот мовби віддає належне зміні політичних реалій. Називаючи однак ті самі три мови, письменник уневажнює політику. Для Рота важливо: яка б мова не опинялася на першому місці (тобто, в статусі офіційної / державної), залишається мовне полігосся. Переставлянням Рот демонтує потуги з утвердження лише однієї якоїсь мови, бо інші нікуди не зникають: лише міняються позиціями. Такий демонтаж поєднано з невтомним підкреслюванням переваг, ба навіть природности розмаїття. В одному і тому самому абзаці Рот сім разів, вдаючись почасти до повтору, почасти до різних лексичних засобів, тематизує розмаїття: багатомовність, національне й культурне розмаїття, «барвіста пляма на Сході Європи», «місто – барвіста пляма: червоно-білий, синьо-жовтий і трішки чорно-жовтого». Підсумовує Рот цей абзац риторичним твердженням: «Не знаю, кому б це могло зашкодити»⁴⁶.

Розмаїттям Рот пояснює те, що «місто демократизує, гуманізує»⁴⁷. Змальоване розмаїття перетворює Львів на «місто розмитих кордонів». Політичну межу Європи Рот переносить за Львів,

⁴³ Ibidem. – S. 286.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem. – S. 287.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem. – S. 288.

східніше: «За Львовом починається Росія, інший світ»⁴⁸. Хоча новий лад повоєнної Європи змістив «усі галицькі міста кількома милями на схід»⁴⁹, Львів усе одно залишається в Європі, дарма, австрійський він чи польський. Згідно з Ротом, Львів мовби покликаний бути там, де кордон, однак бути там для того, щоб кордон розмивати, долати межі, дбати про розмаїття, бо розмаїття в Рота – більше, ніж лише співіснування, воно в нього – взаємопроникнення.

Зрозуміло, що Рот не конструює якоїсь нової, до того часу не баченої моделі Європи. Навпаки, він постійно наголошує, що багатомовний і мультикультуральний Львів – те, що залишилося від спільного дому, яким для Рота була багатонаціональна Австро-Угорська монархія і про який одна з найколеритніших художніх фігур письменника, граф Франц Ксавер Морштин у новелі «Погруддя цісаря» висловлюється так: «Моя стара батьківщина, монархія, тільки вона була великим домом з багатьма дверима і численними кімнатами, для різного штибу людей»⁵⁰. Якщо в художніх творах туга за монархією лише посилюватиметься, то в репортажах вона присутня хіба що імпліцитно: жанр репортажу воліє предметности.

Читаючи репортажі Й.Рота, ми побачимо, що мовне, культурне і релігійне розмаїття – не винахід австрійських цісарів, а природний стан Європи. Так, у репортажі «Авіньйон», який належить до «південно-французького циклу», дзеркального відображення «галицьких репортажів», Рот подибує цю саму модель: «Чи це середньовічне, чи римське місто? Орієнтальне чи європейське? Жодне з них й усі вони разом»⁵¹. В Авіньйоні «органічне поєднання всіх традицій і стилів»⁵². І тут теж Рот обстоює розмаїття не задля замилювання, не як ідеальний стан, а як інструмент розмивання меж. Наприкінці репортажу Рот пише: «Чи виглядатиме світ коли-небудь так, як Авіньйон? Що за сміховинний страх націй, на-

⁴⁸ Ibidem. – S. 289.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Рот Йозеф. Тріумф краси. Новели / Йозеф Рот. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2006. – С. 126–117

⁵¹ Roth Joseph. Werke, Bd. 2. Das journalistische Werk 1924 – 1928. – S. 474.

⁵² Ibidem.

віть тих, котрі налаштовані по-європейському, втратити ту чи ту «самобутність», мовляв, з барвистого людства постане сіра каша! Але ж люди не барви, а світ не палітра! Чим більше мішанини, тим більше самобутности!»⁵³ Отже, позитив мультикультуральності письменник вбачає не в існуванні поруч різних культур (в межах одного топосу – міста, «будинку» тощо), а в можливостях взаємопроникнення, що також не є самоціллю.

Якщо культурне розмаїття зафіксувати кордонами, воно почне зачухати. Мультикультуральність можлива лише як перманентне додання меж, *продуктивна транзитність*. Ключовим поняттям, яке можна застосувати до Ротової концепції мультикультуральності, є *Entgrenzung*, «знекордонення»⁵⁴. На підтвердження своїх поглядів Рот наводить провансальський анекдот: «На питання вченого, які раси живуть у цій стороні, великий поет Містраль відповів: “Раси? Але ж сонце одне!”»⁵⁵. Ймовірно, цей «провансальський анекдот» Рот сам і вигадав. Мусимо також пам'ятати, що обстоювання мультикультуральності відбувалося під дамокловим мечем національних гомогенізацій – від таких «м'яких» форм, як пацифікація, до етнічно-«расових» чисток, до яких вдався нацистський режим на теренах Європи: «Репортажі Йозефа Рота міжвоєнної доби виглядають на цьому теоретичному тлі культурно-поетичними конструкціями топографічної моделі Європи, яка суперечить також панівному тоді геополітичному дискурсу простороподілу Європи на засадах території, нації й раси, критикуючи й свідомо опонуючи їй»⁵⁶. У час загроженості мультикультуральної європейської ідентичності Рот вважає своїм обов'язком наголошувати на її існуванні й потребі.

Вже з назви надрукованого в *Neue Berliner Zeitung* 17 грудня 1923 р. репортажу «Львів у Дюссельдорфі» стає зрозуміло, що

⁵³ Ibidem. – S. 482.

⁵⁴ Hartmann Telse. Kultur und Identität. Szenarien der Deplatierung im Werk Joseph Roths / Telse Hartmann. – Tübingen und Basel : A.Francke 2006 – S. 18 і далі.

⁵⁵ Roth Joseph. Werke, Bd. 2. Das journalistische Werk 1924 – 1928. – S. 482.

⁵⁶ Шьонборн Сибілле. Між Львовом і Марселем. Культурна топографія Європи Йозефа Рота / Сибілле Шьонборн. У: Тимофій Гаврилів (упор.). Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота. Студії австрійської літератури, т. 3. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2007. – С. 12.

Львів виконує функцію певної моделі. Львів перестає бути географічним і набуває статусу культурного топосу. «Львів» – таку назву дає Рот своїй моделі мультикультуральності. Таке географічне кочування вже не географічного Львова кореспондує з ідеєю готельности.

Відштовхуючись від реальної картини присутности в західнонімецькому місті Дюссельдорф мігрантів зі східних теренів (з Галичини), Рот повідомляє: «Коли я в Дюссельдорфі вийшов з вокзалу, мені здалося, що я опинився на етапі Східного фронту. Торгівці всіх рас і конфесій спричинили стовпотворіння, чужі люди пропонували мені долари за 4,20, французькі франки за 1,80 і навіть за 1,50. Поруч з литовськими гендьярами стояли мароканці. Поруч з купцями з Франції шотські горяни, галицькі євреї торгували з білявими націонал-соціалістами...»⁵⁷. Якщо – з огляду на останнє «спостереження» – Рот й ідеалізує, то робить це з безвиходи, яку проникливо відчуває раніше, ніж вона остаточно настане. Сьогодні, шукаючи моделей для окремих регіонів, Європи і світу, ми звертаємося до ідей Йозефа Рота, в яких «Львовом» називалася конфігурація багатоголосся – мовного, релігійного, культурного, змережаного містками-переходами, що стирають межі, тим більше, що модель мультикультуральності – не якась суто європейська знахідка, а даність, спосіб існування і розвитку.

⁵⁷ Roth Joseph. Werke, Bd. 2. Das journalistische Werk 1924 – 1928. – S. 1084–1085.

НА МАРГІНЕСАХ: І. Франко в українському феміністичному дискурсі

На одній із конференцій, присвяченій темі історії фемінізму, мені довелося почути дуже влучне порівняння, буцімто дискурс фемінізму схожий на айсберг – лише невелика частина проблем перебуває у фокусі дослідження, лише певні періоди цікавлять дослідників і обмежена кількість імен знаходиться у гущі обговорень. Сучасна історія фемінізму жонглює визначеним набором тем та об'єктів, залишаючи на маргінесах цілий корпус проблем та безліч постатей, які сформували обличчя сучасного фемінізму. Це зауваження стосувалося французького фемінізму, де С. де Бовуар та її трое інтелектуальних послідовниць із другої хвилі безпеліційно «окупували» дискурс французького фемінізму: Крістін де Пізан та Олімпія де Гуж ще де-не-де фігурують як «праматері французького фемінізму», а от феміністичні концепції Манон Ролан та Жанни Деруан, Суасі та Гакон-Дюфор обговорюються уже значно рідше. Французький фемінізм натхненно аналізує проблеми жіночого письма, виводячи все нові й нові теорії *écriture féminine*, але якомсь непомітно витісняє проблему жіночої рецепції на другий план. В силу соціально-політичних обставин небувалої популярності набуває тема так званого «кольорового фемінізму» – алжирський, турецький, в'єтнамський, неофранцузький, як його класифікують теоретики, – який повністю маргіналізував проблему старіння або не менш цікаву проблему урбаністичної самотності сучасної жінки.

По-суті, у феміністичному дискурсі сформувався центр – не-порушний, закамяний, репресивний і квазіканонічний, – від

якого намагались відштовхнутись Е. Шовалтер, К. Маквард, М. Елман та, зрештою, й усі теоретики фемінізму. Однак, пастки не вдалось уникнути – «дискурс власників» таки поступово утвердився у феміністичному дискурсі. Це зауваження є доречним не лише для якогось «локального фемінізму» – французького, американського чи англійського, – а й для феміністичної теорії загалом.

Власне, щодо небезпеки імперативу центронування та маргінесів феміністичної критики застерігає Е. Шовалтер у відомій, що вже встигла стати класикою фемінізму, праці «Феміністична критика у пущі». Вона прогнозує безпосередній перехід феміністичної критики від «експресивного та динамічного пошуку» до «стабільних теоретичних основ», а це, як відомо, загрожує появою центрального кола, своєрідного фільтрувального апарату, який відсіює «малозначимі, дрібні та несуттєві» об'єкти¹. Феміністична критика, відтак, може втратити свою первісну привабливість омріяного дослідницького ельдорадо, де кожен знаходить для себе інтригуючий об'єкт, метод та предмет дослідження. Адже, мало знайдеться дисциплін, які могли б об'єднати під одним філософським знаменом деконструктивістів, послідовників Фрейда та Лякана, марксистських феміністів, постколоніальних критиків та прихильників теорії перформативного гендеру. Парадоксально, але із розвитком феміністичної критики як послідовної школи розмаїття дослідницьких стратегій та досліджуваних тем поступово зменшується. Як зауважує А. Колодни, неконтрольоване розширення тем, стратегій, методів та персоналій заміщується відсіюванням і загальним «розрідженням» дискурсу. Так і відбувається формування колосального невидимого тіла айсберга – із крихітним вінцем «небожителів» на самому вершечку: у французькому (читай – європейському) фемінізмі проблема мови позиціонується як преміяльна, американська феміністична критика реконструює жіночу репрезентацію в історії літератури, англійська ж – мімікрує до текстуальної інтерпретації, спорадично долучаючи психолінгвістичні теорії французького фемінізму. У канву теоретичних

¹ Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі / Елейн Шовалтер ; [пер. з англ. М. Зубрицької] // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 512–527.

міркувань та текстуальних досліджень феміністок густо вплетені канонічні імена «китів фемінізму», які мігрують із однієї праці до іншої, а також канонічні цитати, які вже нагадують мантри-завмовляння і є обов'язковими для кожного «поважного» феміністичного критика.

Дискурс українського фемінізму не є винятковим – спектр проблем та дослідницьких стратегій обмежується або пост-, квір-, мета- та ще багатьма гіперсучасними інваріантами феміністичної теорії, або ж, навпаки, вкотре ревізує матрицю українського *fin de siècle*. Йдучи шляхом американської школи фемінізму із її прагненням до «вираження» та «протесту», як лаконічно характеризує американський фемінізм Е. Шовалтер, український фемінізм цілеспрямовано зосереджується на текстуальному аспекті феміністичних досліджень, аналізує жіночі образи патріархального дискурсу та вивчає особливості жіночої рецепції. Філософські категорії мови, мовлення та жіночого паролю, що є основою теоретичної платформи французької школи фемінізму, значно рідше стають об'єктом зацікавлень українських феміністів. Локальна дослідницька увага американських та українських феміністичних критиків – до автора, до образу, до періоду – спричиняє розривання зв'язків, заперечення «сестринської спадковості» і тягlosti феміністичного дискурсу.

Так, Дж. С. Мілль – англійський теоретик фемінізму, ще задово до гучної першої хвилі – згадується у теоретичних працях сучасних феміністичних критиків лише мимохідь, як номінальний символ чоловічої присутності у феміністичному дискурсі. В українському фемінізмі можна провести аналогію з І. Франком – лише дослідники історії жіночого руху згадують його як редактора першого жіночого альманаху та відводять йому скромну роль покровителя молодих письменниць. Репутації Франка-фемініста зашкодила й знаменита ремарка С. Павличко про його гендерно марковане ставлення до письменниць, зокрема Лесі Українки та Ольги Кобилянської: «[...] для Франка та його послідовників Леся Українка писала як справжній чоловік, тому вона й потрапила до канону; Кобилянська нібито писала як жінка, більше того, як стара діва, [...] тому місце в каноні їй виділили на рівень нижче і

з серйозними застереженнями»². Відтоді й починається незаслужене маргіналізування І. Франка у дискурсі українського фемінізму.

Однак, ретельніше вивчення Франкової інтелектуальної біографії доводить, що його роль у становленні та утвердженні феміністичного руху в Україні, безперечно, значимою – він розробляв теоретичні засади фемінізму у низці літературознавчих статей, а також займався практичним втіленням феміністичних ідей. Період «жіночого відродження», що супроводжувався вибухом жіночих літературних талантів, організацією перших жіночих товариств та втіленням численних культурних проєктів можна сміливо визначити як першу хвилю українського фемінізму, і значення І. Франка у цьому першому свідомому піднесенні жіноцтва – далеко не номінальне. Сучасний український феміністичний дискурс багато втратить, якщо позбавить себе цієї тягlostі традиції.

Прийнято вважати, що українська школа фемінізму розпочинається приблизно водночас із нашою Незалежністю, коли в українській культурній дійсності прозвучали акорди інтелектуальної свободи та новизни, а європейські та загальносвітові віяння сформували обриси української гуманітарної науки. Інтелектуальним провідником новітніх ідей стала С. Павличко, яка розглядала фемінізм як мультиінструмент у культурній, зокрема літературній, політичній та соціальній площині. Безсумнівно, як стратегія, – впорядкована та послідовна, – український фемінізм саме тоді й утвердився. Проте, варто пам'ятати що, повторюючи досвід світового фемінізму, український також мав два етапи розвитку: перший період романтичних шукань «емпіричних сиріт» у хаосі теоретичних теорій, який згодом еволюціонував у виважену другу хвилю фемінізму, – теоретично обґрунтовану і продуктивну, дослідницьку стратегію. Як американський, так і європейський фемінізм розвивалися за схемою «сестринської інтелектуальної спадковості» – Г. Тейлор та М. Елман, В. Вулф та С. де Бовуар підготували ґрунт для становлення інтелектуального підсоння другої хвилі фемінізму. Теоретики та практики сучасного українського

² Павличко С. Канон класиків як поле гендерної боротьби // Фемінізм : статті, дослідження, бесіди та інтерв'ю / Соломія Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 217–218.

фемінізму, однак, цураються визначати 80-ті роки ХІХ ст. як першу хвилю українського фемінізму, наділяючи його довокдонауковими евфемізмами як от «жіноче відродження» або «жіноче пробудження».

Навколо цієї проблеми утворилось свого роду «маргінальне коло українського феміністичного дискурсу», а заразом до цього кола потрапив й І. Франко. Вочевидь, що у науковому лексиконі Франка не знайдемо звичних для ХХ – ХХІ ст. термінів «гендерний аналіз», «феміністична критика» чи «гінотекст», та все ж таки його аналітичний інструментарій містив якщо не еквівалентні поняття, то принаймні дуже близькі за змістом. Він оперував такими науковими поняттями, як «жіноче питання», «жіночі та чоловічі періоди в літературі», «жіноче письмо», «жіноче прочитання», «емансипація» та ін. Семантична наповненість самого лише терміна «жіноче питання» у розумінні І. Франка може послужити темою для окремого дослідження, адже він вкладав у нього і культурне, і соціальне, і політичне значення, а також послуговувався ним для означування проблеми жіночих образів у літературі.

Зацікавлення феміністичними проблемами визрівало в І. Франка поступово, – починаючи з 80-х років ХІХ ст. він вивчає праці Дж. С. Мілля та Г. Тейлор, чії ідеї стосовно жіночої рівноправності неодноразово виринатимуть як у літературознавчих та художніх працях, так і в приватному листуванні письменника. Більшість поглядів на співіснування чоловіка та жінки у шлюбі, які І. Франко детально описує у серії листів до О. Рошкевич, співзвучні із міллівськими новітніми суспільними ідеалами³. Не будемо тут вдаватися у добре відомі деталі Франкового *confession de foi*, лишень наведемо коротке резюме його поглядів на «жіноче питання»: економічна незалежність, надання рівних громадянських та політичних прав, покращення освіти та зміна «лялькового жіночого менталітету» на світогляд «мислячої інтелектуальної особи», «котра думає на серію, працює на серію над своєю просвітою, трудиться для других, інтересується всім, що

³ Франко І. Лист до О. Рошкевич від 20. ІХ. 1878 року / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1986 – Т. 48. – С. 108–119.

високе і красне, всіми тими освободжуючими ідеями, які порушують сучасних людей»⁴.

Захоплений есеєм Дж. С. Мілля «Поневолення жінок» І. Франко разом із інтелектуальним соратником М. Павликом навіть планують переклад та публікацію цього основоположного «документа емансипації». Планам не судилося здійснитися через скандально відомий судовий процес, пов'язаний із публікацією Павликового, бущімто аморального, оповідання «Ребенщукова Тетяна».

Тим не менше, феміністичні зацікавлення І. Франка втілились в іншому сегменті, а саме – у написанні першої гіноцентричної (якщо послуговуватись сучасною термінологією) розвідки «Жіноча неволя в руських піснях народних» (1883). Об'єктом дослідження виступає жінка як «пригнічений» елемент суспільства – економічно залежна, «жінка працює у чоловіка гірш наймички»⁵, терпить застарілі соціальні «пута», брак сучасної освіти та ін. Загалом, І. Франко виносить на обговорення ті ж засадничі для історії та теорії фемінізму проблеми, що через більш ніж тридцять років прозвучать у знаменитому есеї В. Вулф «Власний простір».

Саме у середині 80-их років XIX ст., у розпалі своєї феміністичної діяльності, І. Франко планує написати статтю «Женщина-мати в поемах Шевченка». На жаль, те, що починалося як перший в українському літературознавстві зразок феміністичної літературної критики, так і не було завершено – І. Франко залишив нам лише план свого майбутнього дослідження і коротеньке вступне слово, в якому пише, що

зادумавши в отсих причинах подати хоч деякі матеріали до оцінки Шевченка яко поета і чоловіка, я бажав би в отсій статті показати в повнім образі його відносини до жіноцтва, оскільки ті відносини показуються в його піснях і показувалися в його житті. Але щоб мати добре тло для порівняння, я хотів би попередю вказати відносини самого народу до женщин і відносини до них прочих наших писателів. На тім тлі чейже виразніше і ясніше виступить перед нами образ нашого поета і донеслість його творів. На тім тлі ми спробуємо

⁴ Франко І. Лист до К. Попович від 29. IV. 1884 року / Іван Франко // Збір. тв. : у 50 т. – Т. 48. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 415.

⁵ Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних / Іван Франко / Збір. тв. : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 26. – С. 246–247.

показати, як в голові Шевченка розвивався чимраз вище і краще тип жінчини-матері, оскорбленої в найсвятіших чуттях і піднімаючоїся в горі і слюзах до чимраз вищої висоти морального і громадського ідеалу.⁶

Ця, доволі розлога, цитата мала б стати програмною для курсу українського фемінізму. Однак, чому про Франкову інтенцію осмислювати творчість Т. Шевченка крізь призму еволюції жіночих образів сучасний українські феміністичні критики згадують доволі рідко. Зауважимо, що І. Франко також планував проаналізувати розвиток жіночих образів у творчості цілої низки українських письменників, у тому числі й своїх сучасників: Гр. Квітки-Основ'яненка («Маруся», «Козир-дівка», «Сердешна Оксана», «Щира любов»), Марка Вовчка («Сестра», «Одарка», «Інститутка», «Ледащиця»), І. Нечуя-Левицького, О. Кониського, М. Павлика. Дослідника цікавить гендерний аспект проблеми – як змінюється жіноча персонифікація залежно від чоловічого чи жіночого авторства, вимог епохи чи літературного стилю. Програма І. Франка корелює із ревізійними позиціями американської школи фемінізму, де цілий напрям присвячений вивченню жіночих образів у літературній творчості (М. Елман «Думати про жінок», С. Гілберт і С. Губар «Божевільна на стрику» та ін.).

У подальшій літературно-критичній діяльності І. Франко неодноразово звертатиметься до проблем, що їх розглядає сучасна гінокритика: редакторська робота, співпраця з письменницями-дебютантками, участь у численних видавничих проєктах справно забезпечувала його «робочим матеріалом». Мабуть, жоден тогочасний літературознавець, історик літератури чи літературний критик, не дорівняє І. Франкові у тій спеціальній увазі до «жіночої літератури» (у феміністичному розумінні цього слова) – він критично осмислив твори М. Бартус («Марія Бартус», 1885), Лесі Українки («Леся Українка», 1898 та 1900), Г. Рогозінської («Гайота. «Новели», 1888), Н. Зайончковської («Надія Дмитрівна Зайончковська», 1889), Г. Запольської («Габрієля Запольська», 1900),

⁶ Франко І. Жінчина-мати в поемах Шевченка / Іван Франко // Збір. тв. : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 26. – С. 153–154.

М. Конопніцької («Марія Конопніцька», 1902), Марка Вовчка («Нове українське оповідання Марка Вовчка», 1903), Х. Алчевської («Поезії Христі Алчевської «Туга за сонцем», 1907). І це лише авторки, яким І. Франко присвятив окремі дослідження – у низці статей ширшого літературно-критичного характеру він аналізує тогочасний літературний процес, у тому числі, приділяючи увагу творчості молодих письменниць. У статті «Метод і задача історії літератури» (1890) І. Франко звертається до творчості Ганни Барвінок, про яку також писатиме у зв'язку з виходом альманаху «Перший вінок» (1887) у історико-літературному дослідженні «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року». Коментуючи видання «Першого вінка» та «Жіночої бібліотеки», яку видавала Н. Кобринська у 1893 р., І. Франко принагідно характеризує творчість усіх учасниць першого жіночого альманаху: Н. Кобринської, Олени Пчілки, Л. Старицької, Уляни Кравченко, К. Попович, О. Озаркевич, О. Левицької, С. Навроцької, О. Грицай, А. Павлик, О. Рошкевич, М. Ревакович та ін. Прикро, що деякі імена, згадані у «Нарисах ...», більше ніколи не з'являтимуться у подальшому Франковому літературно-критичному дискурсі, – багато авторок «Першого вінка» на ньому і завершать свою літературну кар'єру.

Власне, Франкова рецепція жіночого літературного дискурсу таки справді має виразні риси гендерного маркера. Однак, не варто плутати терміни *гендерно упереджена критика* та *гендерно маркована критика*. Перший тип критики передбачає суб'єктивне несприйняття літературного твору за ознакою статевої приналежності автора. Яскравим прикладом *гендерної упередженості* є широковідомий курйоз, що трапився із данською поетесою Сесіль Бедткер. Рецензент, пишучи відгук на збірку її поезії, якимось прогавив той факт, що ім'я Сесіль може бути як чоловічим, так і жіночим, – і вважав Бедткер поетом, а не поетесою. Відтак, відгук мав хвалебний характер і впевнений тон. Після появи другої збірки Сесіль Бедткер, рецензент, уже знаючи, що має справу таки з поетесою, міняє настрої та тон свого відгуку на стриманий та невпевнений, з пом'якшувальними словами, які у попередній рецензії не вживались, – відгукуючись про поезію Сесіль-чоловіка, критик вживає активні дієслова і не використовує ані пом'якшувальних

суфіксів, ані пестливих форм, а у рецензії на твори Сесіль-жінки, натомість, з'являються здрібнілі, пестливі та пом'якшувальні форми лексем. Відтак, гендерна упередженість рецензії проявляється навіть на глибинних шарах підбору лексичних та синтаксичних конструкцій рецензента.

Другий тип критики – гендерно маркований – а priori не несе у собі негативного значення, а лише підкреслює той факт, що реципієнт зосереджується на категоріях чоловічого/жіночого, особливостях письма та образності тексту, не нівелює гіноцентричного чи андроцентричного характеру літературного твору, адекватно реагуючи на текстуальні «гендерні маячки». І. Франко належить саме до цього типу критика: він зауважує особливості жіночого письма – алінійність, насиченість «дотиковими та нюховими змислами», прагнення до повторення, прописування тілесного досвіду та ін. Не завжди І. Франко схвально відгукується про ті чи інші особливості *écriture féminine* – але ніколи не ігнорує їх, визначає як характеротворчі риси, що формують особливий «письменницький почерк». У повісті А. Павлик «Мої та людські гріхи» він зауважив особливості жіночого стилю письма: «... це прехороша річ, а місцями навіть глибоко патетична. А спосіб писання – чисто жіночий: логіка в кут, наглі скоки з факту на факт, а все нав'язне якимось дивним духом, що його й означити годі...»⁷. Інтуїтивно І. Франко детермінує три доміанти жіночого письма – алінеарність, алогічність та дифузійність, – які в середині двадцятого століття лягли в основу теорії *écriture féminine*⁸.

Знаково, що до проблеми гендерної диференціації та особливостей жіночого письма І. Франко звертається також у статті «Задачі і метод історії літератури». Він переконаний, що літературний твір необхідно аналізувати і сприймати із урахуванням статі досліджуваних авторів, «адже ж Фр. Шлегель своєю статтею “Über die Diotima” протер дорогу для зрозуміння часів, в котрих переважає жіноцький характер. [...] Ніхто не заперечить, що жіноцька

⁷ Цит. за: Книш І. Франко та рівноправність жінки: у 100-річчя з дня народин / Ірена Книш. – Вінніпег : Накладом авторки, 1956. – С. 98.

⁸ Cixous H. Le Rire de la Méduse et autres ironies / Hélène Cixous ; [préface de Frederic Regard]. – Paris : Galilée, 2010. – 197 p.

вдача ціхує, наприклад часи Перікла, римську елегіку, містику, піетизм, період гетевський та романтику. Чи ж не мала би бути дозволеною проба об'яснення того заміченого чергування різницею між полами людськими і певним припливом або відпливом сил раз у одним, то знов у другім полі?»⁹ Роздуми І. Франка про чоловіче та жіноче у культурі співзвучні із теорією андро- та гіноцентричної спіралі Г. Поллок¹⁰, як інтуїт у сфері філософських ідей, він відчув новий вектор гуманітарної науки, яка стрімко розвиватиметься у ХХ та ХХІ століттях.

У середині 80-их років, перебуваючи у вирі феміністичних ідей, І. Франко бере участь у декількох «projet émancipation», а саме – у виданні унікального у світовій історії жіночого альманаху «Перший вінок» (1887) та в заснуванні Товариства руських жінощин (1884) – впливової на той час жіночої організації. В дискурсі українські фемінізму цьому фрагментові Франкової «феміністичної біографії» присвячено чи не найбільше досліджень – Франко посів місце в каноні українського фемінізму як «сподвижник жіночого руху у Галичині». Однак, оптимізм стосовно «феміністичного визнання» дещо меркне, коли приходить усвідомлення того, що вінок емансипанта та натхненника жіночого руху затьмарює інші, не менш важливі для феміністичного дискурсу, досягнення І. Франка.

З часом інтерес І. Франка до феміністичних проблем, продиктованих соціальним та культурним поступом, не зникає. Так, 1898 року, одразу ж після виходу у багатьох авторитетних виданнях Швейцарії, Німеччини та Франції, І. Франко перекладає та публікує у «ЛНВ» статтю К. Шірмахер «Жіночий рух у Франції і в Німеччині»¹¹. Стаття мала стати свого роду орієнтиром для українського жіночого руху на зорі його виникнення, окреслити головні напрями розвитку та показати особливості «національного

⁹ Франко І. Задачі і метод історії літератури / Іван Франко / Збір. тв. : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 13.

¹⁰ Pollok G. What is wrong with the images of women? / Griselda Pollok // Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media. – London : Pandora Press, 1987. – P. 40–49.

¹¹ [Шірмахер К.] Жіночий рух у Франції і в Німеччині / К. Шірмахер ; з німецького тижневника «Die Wage» переклав Ів. Франко // Літературно-Науковий Вістник. – 1898. – Т. 3. – Кн. 8/9 – С. 136–144.

фемінізму», що варіюється залежно від етнопсихологічних та соціально-культурних категорій тієї чи іншої нації. Він обстоює симбіозну модель українського фемінізму, залучаючи стратегії французького літературного фемінізму та соціально спрямованого німецького фемінізму. На думку І. Франка, український фемінізм також повинен бути націєтворчим, мати виразний індивідуальний характер: «наше жіноцтво до половини ХІХ в. Виросло без рідної традиції. В Росії воно переймалося московщиною, у нас – польщиною»¹². На жаль, Франковій моделі національного фемінізму довелось зачекати із втіленням – український фемінізм, після енергійного старту першої хвилі, завмер на довгі десятиліття.

Очевидно, що І. Франко цілком безпідставно опинився у маргінальному колі українського фемінізму, ставши, свого роду, жертвою ґендерно упередженої критики – лишень цього разу «дискурс власників» змінив свою полярність. Варто переглянути «канон класиків українського фемінізму» і, таки, відшукати там справедливе місце для І. Франка.

¹² Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку / Іван Франко // Збір. тв: у 50 т. – К. : Наук. думка, 1986. – Т. 41. – С. 502.

Данило Ільницький

КУЛЬТУРНА КАРТОГРАФІЯ
ЖИТТЕВОГО СВІТУ
БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА:
Сяноцька гімназія

Де срібнолентий Сян пливе,
там юність моя й моє серце.

Богдан Ігор Антонич

У контексті дослідження естетичної теорії Богдана Ігоря Антонича спробуємо окреслити розмиті контури його інтелектуальної біографії, здійснити реконструкцію життєвого світу письменника як ключ до розуміння мистецького світогляду, що як своєрідний прожектор освітлює його життя у фокусі інфраструктури мислення і формування інтелектуальних ідей.

Життєвий світ (*життєсвіт*, нім. *Lebenswelt*) – центральне поняття феноменологічної філософії пізнього Е. Гуссерля, яке відтак розвинули і модифікували його учні Р. Інгарден, М. Гайдеггер, П. Рікер, М. Мерло-Понті, а також німецький філософ Ю. Габермас і засновник феноменологічної соціології А. Шюц. Концепцію життєвого світу Гуссерль розробляв, починаючи від ранніх досліджень, та найглибше розвинув її у праці «Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія» (1935–1936). «Життєвий світ – пише Гуссерль у цій праці – є цариною *першопочаткових очевидностей*. Те, що дане з очевидністю, ми пізнаємо у досвіді як “воно саме” у безпосередній присутності [Präsenz], або ж як пригадане воно саме – залежно від того, чи мова йде про сприйняття, а чи про спогад»¹ (курсив мій. – Д. І.).

¹ Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Эдмунд Гуссерль ; пер. с нем. Д. Складнева. – СПб. : Владимир Даль, 2004. – С. 175.

Звернемося до тлумачення цієї категорії.

Життєвий світ, – зазначає Іван Шкуратов у «Феноменологічному словнику», – це світ допредикативного (тобто теоретично не зумовленого) суб'єктивно-релятивного досвіду, який анонімно конструюється трансцендентальною суб'єктивністю як світ першопочаткових очевидностей, які є наперед даними і завжди актуалізуються в різних об'єктивізованих досвідах як само-собою-зрозумілі. Відтак життєвий світ охоплює не тільки особисте, але й суспільно-історичне життя людини, тому-то є загальним світом спільного життя.²

Отже, життєвий світ має два важливі аспекти. Перший – це його напередданість, сутністю якої є суб'єктивно-релятивний досвід і що відтак називаємо першопочатковими очевидностями. Важливим тут є фактор постійної актуалізації цих очевидностей як само-собою-зрозумілих. Другий аспект – це поєднання індивідуального і загальносуспільного світів, зокрема у перспективі накладання одне на одного приватного і публічного просторів діяльності. Тут, безперечно, можна говорити про зв'язок життєвого світу з духом часу – іншою феноменологічною категорією. У цьому співвідношенні дух часу – це пласти суспільного і культурно-мистецького життя, які «витають» у повітрі того чи іншого періоду, а життєвий світ – це ті елементи духу часу, що безпосередньо торкаються конкретної особи, стають елементом конкретного досвіду. Втім, у життєвому світі важливим є примат індивідуального, суб'єктивного досвіду попри те, що це універсальна категорія, яка розширює горизонти сприйняття того чи іншого явища – чи то персоналії, чи то спільноти – і відтак впливає на фокус погляду та спосіб дослідження.

Феноменологічний погляд на людину та підхід до її аналізу – крізь призму життєвого світу – чи не вперше втілюється у *психологічному* вимірі, отримавши конкретне застосування у психології.

Феноменологічний метод дослідження, – стверджує Є. Карпенко, – покликаний повернути психологію до безпосереднього вивчення людини у всіх її проявах, відкинувши апріорні теоретичні

² Шкуратов И. Жизненный мир / Шкуратов И. Н. // Феноменологический словарь // Интернет-сторінка «LebensWelt» [режим доступу: http://lebenswelt.narod.ru/d_lw.htm].

конструкти, які утворилися внаслідок аналізу окремих психічних процесів, станів тощо без їх співвіднесення з цілісним хронотопом існування особистості.³

Як же ж спроекувати життєвий світ на літературу, і який стосунок має ця категорія до літературознавства? Майже без змін можемо застосувати опорні пункти цитованого вище твердження до мистецького контексту: феноменологія передбачає безпосереднє вивчення митця/твору у всіх проявах та аналіз окремих мистецьких особистостей/явищ у зв'язку з цілісним хронотопом їхнього існування, врешті, за словами М. Зубрицької, «феноменологія розглядає літературу в якнайширшій перспективі життєвого світу людини та її досвіду»⁴.

Проте повернемося до Е. Гуссерля.

Важливе завдання наукового розкриття життєвого світу, – писав він, – змусити рахуватися зі споконвічним правом цих очевидностей, а саме з їх достоїнством в обґрунтуванні пізнання у порівнянні з достоїнством об'єктивно-логічних очевидностей. Потрібно повністю з'ясувати, тобто довести до остаточної очевидності те, як кожна очевидність об'єктивно-логічних звершень, що дає формальне і змістове обґрунтування об'єктивної теорії (наприклад, математичної, природознавчої), має свої приховані джерела обґрунтування у тому житті, де здійснюються остаточні звершення, де очевидна даність життєвого світу завжди має донауковий побутовий сенс, де вона його набула і знову набуває. Тут шлях іде від об'єктивно-логічної очевидності назад до праочевидності, у якій завжди наперед даним є життєвий світ.⁵

Літературознавча, зрештою, ширше – мистецтвознавча проєкція гуссерлівського життєвого світу, хоч і не висловлена безпосередньо, та закладена поміж рядків його праці, і, зокрема, цитованого фрагменту. Е. Гуссерль говорить про праочевидність, зокрема

³ Карпенко Є. Феноменологічний метод у персонологічних дослідженнях і психологічній практиці / Є. В. Карпенко // Проблеми загальної та педагогічної психології : зб. наук. праць Ін-ту психології ім. Г. С. Костюка АПН України. – 2010. – Т. XII. – Ч. 1. – С. 264.

⁴ Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – С. 69.

⁵ Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Эдмунд Гуссерль ; пер. с нем. Д. Складнева. – СПб. : Владимир Даль, 2004. – С. 175–176.

вказує напрям актуалізації життєвого світу – *назад* до праочевидності, до напередданості. Власне, література як об'єкт дослідження до цього добре надається, адже її сутністю, як і сутністю інших видів мистецтва, якраз і є пошук праочевидності шляхом постійного повернення до неї. Тим-то феноменологічний метод, накладаючись при дослідженні літератури на її характерні риси, є вдалим методом її дослідження, вдалим способом відкривати ширші обрії її функціонування, бо застосовує/актуалізовує способи її ж самої, як і ширше – самого ж мистецтва. Окрім художнього дискурсу, це рівно ж стосується літературної критики і різних форм літературної/мистецької теорії.

Отже, гуссерлівська *напередданість* є центром, осердям концепції життєвого світу, яка – у свою чергу – при дослідженні мистецького продукту спонукає шукати його *витоків*. Проте, важливо не лише їх встановлювати, чи на них вказувати, натомість постійно корелювати початок із кінцем, тобто пов'язувати зародження із шляхом розвитку і результатом реалізації художнього твору чи наукової праці. Цю тріаду (зародження-розвиток-реалізація) як елементи життєвого світу феноменологія пропонує шукати у *приватній топології* митця чи інтелектуала. І незалежно від того – чи це художня творчість, а чи інтелектуальна діяльність – тут неодмінно фігурує проблема *пам'яті*, кореляції минулого і майбутнього, а точніше – постійної актуалізації минулого, яке не відпускає та визначає, а інколи й диктує формозмістову сутність (наповнення) цих діяльностей.

В античному контексті існують поняття *мнеме* і *анамнесис*, перше з яких позначає здатність людини запам'ятовувати, а друге – здатність інтерпретувати запам'ятоване і доповнювати його індивідуальним досвідом. Відтак – є перша і друга пам'ять Мнемозіни (богині пам'яті та дев'яти муз), які відповідно втілюють забуття і пам'ять та їхню взаємодію. «Після певного періоду забуття, – стверджує М. Зубрицька, – пам'ять не стільки зберігає чи відновлює колишній зміст, як оновлює його чи творить наново, як колаж чи монтаж випадково збережених фрагментів. Коли відступає перша реальна пам'ять, то її місце займає друга оновлена квазі-пам'ять, яка на догоду новим так званим теперішнім

обставинам згадує образи минулого»⁶. Проблема пам'яті є широкою, а друга пам'ять Мнемозіни – тобто забуття – може мати різні форми прояву, у тім числі як негативні, так і позитивні. Якщо ж йдеться про творчу особистість, то вона завжди поєднує ці два види пам'яті, синтезує їх. Творчий процес – це своєрідне дзеркало *культури пам'яті*, а також симбіоз, взаємодія і *накладання* індивідуального та колективного досвідів. Накладання запам'ятованого і забутого, а також особистого і загального, є своєрідною грою між минулим і теперішнім, процесом звернення до минулого через постійне пригадування і повертання до нього.

При аналізі життєвого світу письменника чи літературознавця цікавою, на наш погляд, є теорія фреймів американського ученого Марвіна Мінського, автора праці «Фрейми для репрезентації знань» («A Framework for Representing Knowledge», 1974). Застосування фреймного способу до поділу життєвого світу тої чи іншої постаті на певні періоди/частини/реперні точки допомагає усвідомити важливість постійної актуалізації минулого та накреслити взаємозв'язок між, з одного боку, поділеним, але, з другого боку, цілісним хронотопом існування особистості.

За своєю сутністю поняття «фрейм» нагадує другу пам'ять Мнемозіни – це одиниця уявлення і представлення знань, яку ми запам'ятали в минулому і деталі цих знань можемо змінювати відповідно до ситуативного контексту, відтак кожен фрейм може бути доповнений різноманітною інформацією. «Основним пунктом цієї теорії є те, – стверджує її автор М. Мінський, – що людина, намагаючись пізнати нову для себе ситуацію чи по-новому подивитися на уже звичні речі, вибирає зі своєї пам'яті якусь структуру даних (образ), яку називаємо *фреймом*, щоб шляхом зміни у ній окремих деталей, зробити її придатною для розуміння ширшого класу явищ чи процесів»⁷. Фрейм – це завжди певна рамка, проте цікавими є перетини

⁶ Зубрицька М. Про що мовчить Мнемозіна? (спогади С. Пшибишевського про В. Стефаніка у контексті новочасної культури пам'яті) / Марія Зубрицька // Див. у цьому виданні. – С. 236.

⁷ Минский М. Фреймы для представления знаний / М. Минский ; пер. с англ. О. Гринбаума ; под ред. Ф. Кулакова. – М. : Энергия, 1979. – С. 7.

різних рамок, різних фреймів, різних частин життєвого світу тої чи іншої постаті.

Такими фреймами, або ж реперними точками життєвого світу Богдана Ігоря Антонича вважаємо три ключові стадії його приватної топології, а саме: *дитинство*, *гімназія* та *університет*. Кожен із цих етапів життєвого, а відтак творчого та інтелектуального життя Б. І. Антонича відіграв важливу роль на шляху від характерного лемківсько-українського світосприйняття, пізнання української літератури і найважливіших закономірностей світового літературного процесу до формування власних поглядів на сутність мистецтва, його ролі в індивідуально-психологічному житті творчої особистості, а також його місця у суспільному і культурному житті тої чи іншої національної культури. При цьому головним фреймом, який пізніше набував увиразнення, доповнення і розширення, є Антоничеве *дитинство* як найбільший конденсат *наперед даного* і *першопочаткового* (за Е. Гуссерлем).

Як теорія М. Мінського є об'ємною і її не можна спрощувати, так і поділ життєвого світу Б. І. Антонича на ці три частини є умовним. Все ж створюємо ці фрейми, адже на протигагу невидимому інтерсуб'єктивному львівському контекстові, який трактуємо як дух часу, вони є *видимими* рамками Антоничевого життєвого світу. І ці три фрейми, три символічні стадії інтелектуальної біографії Б. І. Антонича – дитинство, гімназія та університет – є прожектором на його теорію національного мистецтва, яка є найголовнішим концептом у його мистецькому світогляді, підсумком світоглядно-естетичних шукань, акумуляцією теоретико-літературознавчих поглядів.

Австрійський філософ-феноменолог Альфред Шюц у своїй підсумковій праці «Структури життєсвіту» писав:

Категорії біографічної артикуляції, власне, є не категоріями внутрішньої тривалості, а інтерсуб'єктивно сформованими категоріями, закладеними у релятивно-природному світоспогляданні. В принципі вони навіязуються окремому індивіду і перетворюються ним на внутрішні. Формальні структури дитинства, юності, зрілості, старості тощо виявляють велике соціальне коливання поширення, як і велику варіації змісту.⁸

⁸ Шюц А. Структури життєсвіту / Альфред Шюц, Томас Лукман ; пер. з нім. та післямова В. Кебуладзе. – К. : Український Центр духовної культури, 2004. – С. 70.

Приватна топологія Б. І. Антонича – це водночас й інфраструктура мислення, яка розвивається крок за кроком, певними етапами, отож, має свою тяглисть та історичний розвиток.

Головна структура життєвого світу – його історичність, – стверджує Н. Мотрошилова. – Він проявляється у формі тої чи іншої історичної традиції; він завжди співвідноситься з конкретною людською спільнотою, а отже, з її територією, з її ґрунтом, ландшафтом, будинками та іншими спорудами, одне слово, співвідноситься із навколишнім світом у широкому значенні цього слова. Існує «першопочаткове навколишнє середовище» (Ur-Umwelt), найближча до нас природа і «світ твого дому» (Heimwelt), твоєї сім'ї (Familienwelt), який розширюється у простір «батьківщини» (Heimat). Цей світ, з одного боку, має глибоко особистісне забарвлення, а з іншого боку, постає як «середовище речей» (sachliche Umwelt). І уже на такій дводенності природного та індивідуального світу базується ідеальне середовище, тобто складне переплетення об'єктивованих «даностей» культури»⁹.

За цією класифікацією Антоничева *Лемківщина* є його *Umwelt*'ом і водночас *Heimwelt*'ом, *родина* – *Familienwelt*'ом, *Україна* – *Heimat*'ом, а зовнішні форми втілення ідей та культурно-мистецьких пластів, наприклад, книжки, які траплялися у процесі становлення (навчання, розвитку), є його *середовищем речей* (sachliche Umwelt). Зазначене у цитаті з Н. Мотрошилової схоже на культурологічну тріаду *топос-тропос-антропос* (а точніше: топос → тропос → антропос) як засадничого принципу кореляції тексту і контексту. Топос символізує місце/місця, тропос – художні твори/ідеї/середовища, антропос – символізує людину/особистість. Між цими трьома складниками може бути різнонапрямний і різнохарактерний зв'язок, а найголовнішим є те, що людина (антропос) – не тільки вона-сама, сама-в-собі, але й її топос і тропос. У контексті нашої роботи *антропосом* є безпосередньо Б. І. Антонич (на різних етапах свого життя і у різних соціальних ролях), його

⁹ Мотрошилова Н. Учение о жизненном мире и «кризисе европейского человечества» / Н. В. Мотрошилова // История философии: Запад – Россия – Восток : учебник для студентов высших учебных заведений. – 2-е изд. – М. : «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1999. – Кн. 3 : Философия XIX – XX в. / под. ред. Н. В. Мотрошиловой и А. М. Руткевича. – С. 177.

топосом – Лемківщина і родина, а гімназію та університет можна вважати його *тропосом*.

Атмосфера малої батьківщини, родинне середовище, навчання у гімназії та університеті, впливи, які довелося зазнати, життєві стежки, якими довелося йти і люди, які траплялися на цих стежках, по-різному сприяли формуванню і розвиткові Антоничевого світогляду, утворюючи *культурну картографію* його життєвого світу, яка накреслює генезу майбутніх теоретико-літературних, мистецтвознавчих, естетичних концепцій і визначає фактори, які у той чи інший спосіб впливали на їх формування.

Отже, коли говоримо про мистецький світогляд Б. І. Антонича і теоретичні його аспекти, маємо на увазі не лише безпосередній аналіз втілених у текст положень світоглядно-естетичних засад, а попередньо – розгляд *топосу* і *тропосу* в процесі формування *антропосу* (як суб'єкта інтелектуальної і мистецької діяльності), відтак – реконструювання життєвого світу – наступної після духу часу – стадії аналізу часопросторової перспективи постання мистецької теорії Б. І. Антонича.



Упродовж 1920–1928 рр. Богдан Ігор Антонич був учнем Сяноцької державної гімназії гуманістичного типу імені Королеви Софії (*Państwowe gimnazjum im. Królowej Zofji w Sanoku, typ humanistyczny*). Михайло Кудлик, який разом з Б. І. Антоничем навчався у цій гімназії і на сьогодні є автором одного з небагатьох спогадів про цей період його біографії, стверджує, що «навчання тривало 8 літ, після закінчення чотирьох років навчання у народній школі» і що Б. І. Антонич «прийшов [...] не до першого класу, а вчився в якійсь іншій школі або, може, навіть приватно вдома, а відтак щойно перейшов до Сянока»¹⁰. Однак у фонді Б. І. Антонича, який міститься у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника (надалі – ЛННБУ

¹⁰ Кудлик М. Учень гімназії / Михайло Кудлик // Весни розспіваної князь: слово про Антонича : статті; есе; спогади; листи; поезії / [упоряд. М. Ільницький, Р. Лубківський; передм. Л. Новиченка]. – Львів : Каменярь, 1989. – С. 322.

ім. В. Стефаника) зберігається повний комплект його річних свідоцтв (*swiadectwo roczne*), які свідчать про те, що він все-таки пройшов повний курс навчання: від першого до восьмого класу¹¹.

Чому вибір Антоничевих батьків щодо його навчання випав саме на гімназію у Сяноку? Мабуть, не тільки тому, що тут раніше вчилися його батько і дядько, але й тому що «на цілу Лемківщину, – як твердить М. Кудлик, – це була одинока гімназія, де вчили також і української (руської мови)»¹². Загалом же «навчання у гімназії відбувалося польською мовою, а української мови вчили лише українців (обов'язково), а поляки чи євреї могли вчитися над обов'язково, але ніхто не ходив: не було бажаючих»¹³. Відсутність в учнів інших національностей інтересу до української мови зрозуміла – вивчати мову поневоленого народу було їм не потрібно і не престижно. Проте не кожен із питомих українців-лемків міг похвалитися кращими знаннями своєї ж рідної мови. Річ, утім, що, як стверджує М. Кудлик, «українських народних шкіл було дуже мало, – тому учні (українці. – Д. І.), які приходили до гімназії зі шкіл із польською мовою навчання, уміли по-українськи дуже слабо не те що писати, а й читати...»¹⁴. Б. І. Антонич же належав до тих небагатьох, які «принесли знання з дому» та «розмовляли, читали і писали добре по-українськи»¹⁵.

У контексті інтелектуальної біографії Б. І. Антонича період гімназійного навчання є подвійним. З одного боку – це безпосередньо навчання, тобто навчальна програма як певна система знань, а також форми і методи її подачі, а з другого боку – це те, як проявляв себе Б. І. Антонич і що відбувалося з ним *попри* це навчання і *поза* ним: йдеться про характер його зацікавлень, прояви його діяльності, своєрідне продовження пізнаного і набутого у дитинстві та зародки артикульованих пізніше світоглядних та естетичних принципів.

¹¹ ЛННБ України ім. В. Стефаника. – Від. рукоп. – Ф. 10. – Од. зб. 1. – Арк. 3-7, 11-16.

¹² Кудлик М. Учень гімназії / Михайло Кудлик // Весни розспіваної князь: слово про Антонича : статті; есе; спогади; листи; поезії. – Львів : Каменяр, 1989. – С. 322.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само. – С. 323.

¹⁵ Там само.

Отож, розглянемо ці два русла Антоничевого гімназійного періоду.

Гімназія у Сяноку була навчальним закладом «класичного типу, себто особливу увагу звертали на латинську і грецьку мови»¹⁶. Для випускного іспиту з латинської мови кожен учень Сяноцької гімназії повинен був простудіювати кілька творів античних класиків та підготувати до іспиту уривки із них. Як свідчить один із гімназійних документів Б. І. Антонича, він обрав уривки з Марка Туллія Цицерона, Гая Юлія Цезаря і Квінта Горація Флакка¹⁷. Тож у Сяноку Б. І. Антонич отримав класичну освіту і добрий філологічний вишкіл, якими завжди славилися галицькі гімназії.

Які ще предмети вивчали учні Сяноцької гімназії? Маючи доступ до річних свідоцтв Б. І. Антонича – ґрунтовних джерел навчальної програми – звернемо увагу на його оцінки і відтак проаналізуємо, які дисципліни були йому доступніші, а отже, були предметом більшого зацікавлення.

Із таких предметів як *християнська етика* та *українська (руська) мова* у свідоцтвах Антонича – «відмінно» від 1 до 8 класу. За невеликими винятками такі ж успішні результати в гімназіста у вивченні *польської мови* (у 2 класі та I семестрі 7 класу – «добре», решта – «відмінно»), *німецької мови* (її вивчали починаючи із другого класу; у 5 та 8 класах – «добре», решта – «відмінно») та *латинської мови* (вивчали із 4 класу; 4-6 клас – «відмінно», 7-8 клас – «добре»). Хоча *французьку мову* у гімназії вивчали лише один рік (у 3 класі), в Антонича з неї – «відмінно». *Грецьку мову*, попри твердження М. Кудлика, Антонич не вивчав: принаймні, інформації про це у свідоцтвах немає. З *історії*, яку вивчали із 2 класу, в Антонича «відмінно» (3-6, 8 кл.) і «добре» (2, 7 кл.), з *географії* – «відмінно» за винятком 2 класу («добре»). З *математики* в Антонича – «відмінно» (1-2, 4-5 кл.) і «добре» (3, 6-8 кл.). *Фізику і хімію* (її вивчали як один предмет)

¹⁶ Там само. – С. 322.

¹⁷ ЛННБ України ім. В. Стефаника. – Від. рукоп. – Ф. 10. – Од. зб. 1. – Арк. 8; Опубліковано: Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич / [передмова М. Ільницького; упорядкування і коментарі Д. Ільницького; редактори І. Старовойт, М. Старовойт]. – Львів: Літопис, 2009. – С. 731.

Антонич складав на «відмінно» (2, 7 кл.) і «добре» (3, 6 кл.), *природознавство* – на «відмінно» (1, 3-5 кл.) і «добре» (2 кл.). З *фізичної культури* в учня – «відмінно» (2-4 кл.) і «добре» (5, 6, 7 кл.), з *трудового навчання* – «відмінно» (3 кл.) і «добре» (2 кл.). Успіхи в Антонича були в *малюванні* («відмінно» у 3-5, 6, 8 кл. та «добре» у 2 і 7 кл.) та в уроках *співу* («відмінно» у 2 та «добре» у 3 кл.). Вивчали у гімназії і *філософію*, яку Антонич склав у випускному класі на «добре».

Можемо простежити таку тенденцію: незважаючи на те, що Антонич назагал навчався дуже добре, до предметів гуманітарного і творчого характеру проявляв більші здібності, аніж до природничих чи точних наук. І якщо в молодших класах він однаково успішно опановував майже всі предмети, то у старших проявився його інтерес саме до гуманітарних. Це підтверджують підсумкові оцінки Антонича-гімназиста у свідоцтві зрілості: «відмінно» у нього з *християнської етики, німецької, польської, української мов*, а також з *малювання, історії та науки про сучасну Польщу*, «добре» – з *латинської мови, математики, філософії, фізичної культури, фізики і хімії*¹⁸.

Проте, не обмежуватимемося лише оцінками Б. І. Антонича, які хоча й відображають певну лінію зацікавлень (крізь призму *успішності*), та все-таки не можуть дати цілісної картини формування його творчо-інтелектуального досвіду.

Як свідчать спогади О. Олійник, у гімназії Б. І. Антонич був відкритим до пізнання різних сфер людської діяльності, водночас в цей період виразно проявляються і набувають серйозніших форм його творчі здібності. «Вже в гімназії, – пише О. Олійник, – в нього всебічні зацікавлення. Чи не нарівні цікавлять його техніка, медицина і кіно; малярство, поезія й спорт. Та найбільше цікавиться музикою. Любить її. Сам грає на скрипці. Вже в сьомій класі виступає із скрипковим сольом на Шевченківському концерті. В тому часі повстають його перші композиції, як ось марш,

¹⁸ ЛННБ України ім. В. Стефаника. – Від. рукоп. – Ф. 10. – Од. зб. 1. – Арк. 23; Опубліковано: Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич. – Львів : Літопис, 2009. – С. 732–733.

що його опісля грала ціла гімназія»¹⁹, окрім цього «його картини належать до найліпших на малярських виставках в гімназії»²⁰.

Що ж до літературної творчості, то про це збереглися відомості лише у спогаді М. Кудлика. «У ті роки, – стверджує він, – [Антонич] почав писати свої перші вірші, але мені не доводилося їх читати, він нерадо їх показував»²¹. У цьому уривку прочитаємо тут успадковану з дитинства Антоничеву *засоромленість*, яка проявлялася і під час навчального процесу. «Коли на уроці професор питає: “Кто rowie?”, – пише О. Олійник, – Антонич не підносить руки. Сидів мовчки і слухав. Коли відповідь не задовольняла професора і він ще раз ставив це саме питання, щойно тоді вставав Антонич»²². Тож Б. І. Антонич-гімназист не чванився своїми здібностями і знаннями та попри те, що був українцем, здобув повагу у вчителів-поляків. О. Олійник стверджує, що Б. І. Антонич «відразу звернув на себе увагу вчителів своїми небуденними здібностями. Професори ставили його за взірць [...] Від першої кляси “відзначаючий”, скінчив гімназію з відзначенням у 1928 році. В тому часі багато читає і призибує вже чималу бібліотеку, що їх опісля вже доповнює як студент університету»²³. Відтак вона наводить цікавий епізод: «Яке було ставлення професорів до нього показує такий факт. У сьомій клясі на лекції латини професор глузував з учня: “А може пшипровадзіць маленькего Антоніча, жеби тебе подповедзал?” Професори справді полюбили його»²⁴. На сьогодні, щоправда, прізвища цих гімназійних професорів є невідомими (окрім двох викладачів української мови, про яких мова піде згодом).

Навчання у гімназії і загалом гімназійний період життя Б. І. Антонича є характерним своєю двоколіїністю, подвійним – через дві національні призми – шляхом освіти, розвитку та

¹⁹ Олійник О. Надгробок на могилі щастя : біографія / Ольга Олійник // Ми. – 1939. – Кн. 3, травень-червень. – С. 12.

²⁰ Олійник (Ксенжопольська) О. Забутий поет Лемківщини / Ольга Олійник (Ксенжопольська) // Весни розспіваної князь: слово про Антонича : статті; есе; спогади; листи; поезії. – Львів : Каменяр, 1989. – С. 359.

²¹ Кудлик М. Учень гімназії... – С. 323.

²² Олійник (Ксенжопольська) О. Забутий поет Лемківщини... – С. 359.

²³ Олійник О. Надгробок на могилі щастя... – С. 12.

²⁴ Там само.

пізнання себе. З одного боку, опанування офіційної польської навчальної програми, як бачимо, не було для Б. І. Антонича складним завданням чи якоюсь перепорою. Навпаки, він був відкритим до контексту польської історії, літератури і культури, що його вивчали у гімназії. Б. І. Антонич «якось розповів мені, – зізнається М. Кудлик, – що перечитав усі твори, які одержали нагороду Нобеля, у перекладі польською мовою»²⁵, а його улюбленими польськими письменниками були «Словацький, Міцкевич, Красинський»²⁶. З польського контексту Сяноцької гімназії Б. І. Антонич, безперечно, уповні скористав.

Проте Б. І. Антонич у гімназії вирізнявся не тільки своїми успіхами у навчанні та здібностями, а й, попри безперечний дискомфорт, відчуттям національної приналежності, яка була закладена ще у дитинстві. У кожному з річних свідоцтв Б. І. Антонича зазначено, що він – греко-католицького обряду. О. Олійник розповідає, що «хоч чужі шукають його товариства, він держиться тільки своїх. Навіть світлина з восьмої класи самих українців це не випадок, а зазначення своєї національної окремішності»²⁷. Національна ж диференціація серед учнів Сяноцької гімназії була виразною. У своєму незавершеному романі «На другому березі» Б. І. Антонич описує шкільні враження героя, і в цьому пасажі неможливо не помітити автобіографічного підґрунтя:

У школі перший раз відчули ми глибоко й зрозуміли вагу національної приналежності. Половина відділу була іншої народности й дивилася на нас зашморгом. Зиркала спідлоба, мов на відмінні, різні від них створіння. Найгостріше виступала прірва в часі молитви. Коли прийшлося нам говорити отчеш, вони сливе й душилися від стримованого реготу. Тоді зазнавали ми дошкульного, в'їдливого, майже фізичного болю. Мовби хтось пхав нам голки за нігті. В голові появлялася наївна думка: – Навіщо люди балакають різними мовами та чому одні діти можуть сміятися з мови других?²⁸

²⁵ Кудлик М. Учень гімназії... – С. 323.

²⁶ Там само.

²⁷ Олійник О. Надгробок на могилі щастя... – С. 13.

²⁸ Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич. – Львів : Літопис, 2009. – С. 522.

Однак патріотизм Антонича – не лише у відстороненості від учнів інших національностей (передусім поляків), чи у відчутті несправедливості, приниження і болю. Антоничів стосунок до українського контексту був активним: насамперед він цікавився рідною культурою, пізнавав і вивчав її. А для цього зацікавлення були сприятливі обставини, які підкріпили, а, можливо, і зумовили його національні інтенції. Річ у тім, що в Сяноцькій гімназії на час Антоничевого навчання у ній українську мову викладали *Володимир Чайківський* (1884–1937), а відтак *Лев Гец* (1896–1971). Кожен із них був непересічною постаттю в українському культурному, мистецькому і громадсько-політичному житті, а в гімназійному масштабі – постаттю, безперечно, харизматичною.

В. Чайківський відомий як активний громадський діяч, зокрема як заступник Українського народного дому у Сяноку (1928–1935), голова кружка місцевого товариства «Рідної школи» (1925–1929), а також як один із засновників «Народного комітету» у Сяноку, відомого своєю солідаризацією з УНР у формі масової маніфестації лемків 3 березня 1918 р.²⁹

Роль В. Чайківського в Антоничевій інтелектуальній біографії особлива. Навчаючи української мови, він «знав, що мале число годин та рівень програми не дадуть учням того знання української мови і літератури, яке слід би винести з гімназії, і запрошував до себе додому здібніших учнів, давав читати зі своєї досить багатой бібліотеки українські книжки, а відтак при поверненні обговорював прочитане»³⁰. Б. І. Антонич належав до «здібніших», і саме у цьому неформальному українському гуртку ознайомився з класикою української літератури. «Улюбленими українськими поетами для нього були Франко, Шевченко, Леся Українка, із прозаїків Кобилянська, Нечуй-Левицький...» – згадує М. Кудлик³¹. Завдяки ініціативності В. Чайківського Б. І. Антонич не тільки заповнив прогалани у своїй освіті, але й вивів свою обізнаність з українським

²⁹ Калинець І. Знане і незнане про Антонича : матеріали до біографії Богдана Ігоря Антонича / Ігор Калинець. – 2-е вид., виправлене і доповнене. – Львів : Друкарські куншти, 2011. – С. 37.

³⁰ Кудлик М. Учень гімназії... – С. 323.

³¹ Там само.

контекстом на один рівень з польським, поставив свою національну закоріненість на певний ґрунт. В. Чайківський приглядався до Антонича-гімназиста і вже тоді помітив його талант, пророкував йому успішне майбутнє, звертаючи увагу передусім на літературні зацікавлення свого учня. «...Вчитель Чайківський казав мені, – розповідає М. Кудлик, – що Антонич пробує писати вірші та що в нього проявляється непересічний талант. Пророкував, що з нього буде поет. Узагалі Чайківський гордився Антоничем, який був дуже здібний учнем»³².

Що ж до Лева Геца, то української мови Б. І. Антонича він, як сам згадує, «вчив [...] повних два роки»³³. Інформація про те, що він викладав українську мову, є тільки у спогадах про Антонича, натомість у всіх інших джерелах Л. Гец у стосунку до Сяноцької гімназії фігурує як учитель рисунку. Це й не дивно, адже передусім він був митцем-маляром.

У творчій праці Л. Геца як художника і педагога мистецькі пошуки та модерні форми їх вияву завжди були пов'язані з національним закоріненням. Він навчався в І. Левинського, О. Новаківського та у Краківській академії мистецтв. Служив у легіоні Українських січових стрільців. У Сяноцькій гімназії працював упродовж 1925–1944 рр. Був одним з ініціаторів заснування й активістом українського громадсько-культурного товариства «Лемківщина» в Сяноку. Справою його життя було створення і наповнення музею «Лемківщина», який він очолював до його ліквідації у 1944 р.³⁴. Завдяки ініціативності Л. Геца музей «Лемківщина» став найавторитетнішим зібранням матеріальної і духовної культури лемків.

Лев Гец підтримував стосунки з Б. І. Антоничем і по завершенні його навчання у гімназії: у зв'язку із появою збірки «Три перстені» (1934) вітав його «у світі краси на спільних стежках мистецтва»³⁵.

³² Там само. – С. 324–325.

³³ Гец Л. Що я згадую про Богдана / Лев Гец // Весни розспіваної князь: слово про Антонича : статті; есе; спогади; листи; поезії. – Львів : Каменярь, 1989. – С. 321.

³⁴ Сидор О. Гец Лев / Олег Сидор // Енциклопедія Львова. – Львів : Літопис, 2007. – Т. 1 / за ред. А. Козицького та І. Підкови. – С. 617.

³⁵ Гец Л. [Лист до Б. І. Антонича від 22 січня 1935 р.] / Лев Гец // Весни розспіваної князь: слово про Антонича : статті; есе; спогади; листи; поезії. – Львів : Каменярь, 1989. – С. 381.

І, справді, ці стежки були спільними. У той час, коли Б. І. Антонич став відомим поетом, писав і публікував статті, Л. Гец теж був присутнім у мистецькому житті Львова і активним його учасником, хоча постійно жив у Сяноку. Він був членом Асоціації Незалежних Українських Мистців, яка організувала йому персональну виставку у Львові (4.02–4.03.1934). У супровідному тексті до каталогу виставки, автором якого був І. Іванець, наголошено, що «на широкому [...] полі українського образотворчого мистецтва стоїть Лев Гец зі своїм власним до інших неподібним обличчям» і що має він «свій питомий мистецький вислів»³⁶. Невдовзі після відкриття виставки у газеті «Назустріч» з'явилось інтерв'ю з Л. Гецом, у якому митець цікаво розповідає про своє творче життя³⁷.

До останніх років свого життя Л. Гец цікавився усім, що стосувалося його колишнього учня Б. І. Антонича. Зокрема, у листі до історика та етнографа, дослідника історії і культури Лемківщини Івана Красовського від 13 лютого 1968 р. він вболівав за долю літературної спадщини Антонича та її популяризації у рідній Україні: «Сердечному Товаришеві спасибі за [...] гарну книжку Антонича. Шкода, що не дали трохи ліпшого паперу. Відчувається брак його. Вже трета книжка виходить про Антонича. На першому місці словаки, потім Америка, а далі Україна. Добре, що і таке є. Будуть колись поправляти»³⁸.

У спогаді, написаному для видання «Перстені молодості» (1966), Лев Гец так пише про Б. І. Антонича: «Часто він був задуманий, замріяний. Задачі його були дуже добрі. В класі Антонич нічим спеціально не відрізнявся, але не був таким веселим, як його товариші»³⁹. Ця характеристика наштовшує на висновок,

³⁶ Виставка творів Лева Геца. V. Вистава Асоціації Незалежних Українських Мистців. Львів, 4 лютого – 4 березня 1934 р. // Українські мистецькі виставки у Львові (1919-1939) : довідник ; антологія мистецько-критичної думки / автор-упорядник Р. М. Яців ; Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України. – Львів, 2011. – С. 201.

³⁷ Лев Гец про свою буденщину і про свої мрії / Назустріч. – 1934. – Ч. 4, 15 лютого. – С. 4. – Не підписано.

³⁸ Гец Л. Лист до Івана Красовського від 13 лютого 1968 року : рукопис / Лев Гец // [3 приватного архіву Івана Красовського].

³⁹ Гец Л. Що я згадую про Богдана... – С. 321–322.

що Антоничева *гімназія* є проміжним періодом між *дитинством* та *університетом* – тобто між періодом, коли риси та інтереси Б. І. Антонича починали проявлятися, і періодом, коли вони закріпилися, сформувалися у систему, утворили цілісність. «Задуманість» і «замріяність» Антонича-гімназиста нагадують «обсервації» за світом Антонича-дитини і свідчать про його творче начало; «добрі задачі» є продовженням його інтересу до книжок та до сприйняття мистецтва і свідчать про Б. І. Антонича як про людину інтелекту; врешті, те, що він «спеціально не відрізнявся» є продовженням його дитячої засоромленості, а те, що не був веселим – дитячої поважності. Тож спогад Л. Геца свідчить про те, що упродовж сяноцького періоду риси Антонича-дитини почали ставати на серйозний ґрунт, водночас, проявлене у гімназії є зародком серйозно артикульованого в університеті, який є її продовженням, розширенням і поглибленням. А разом все це творить синтетичний образ Б. І. Антонича як митця та інтелектуала.

Загалом же гімназійний період в інтелектуальній біографії Б. І. Антонича характеризується певними дуальностями, які між собою пов'язані.

Передусім це – дуальність *польського* та *українського* елементів у навчанні та розвитку. Офіційна польська навчальна програма Сяноцької гімназії дала Б. І. Антоничеві добрий вишкіл, серйозну базу знань з гуманітарних дисциплін. Він вивчав латинську, німецьку, французьку мови, що не могло не стати у пригоді в майбутній літературній діяльності: у 1930-х рр. Б. І. Антонич писав рецензії на твори європейських письменників, яких на той час в перекладі українською мовою не було. Польська ж мова стала для нього посередником у пізнанні світового літературного контексту (перечитав в перекладі цієї мовою всі твори, що одержали Нобелівську премію), а, отже, у розширенні мистецького світогляду. З іншого боку, гімназійний період – це виразне проявлення і артикуляція національного світогляду Б. І. Антонича: він не тільки на побутово-комунікаційному рівні ідентифікує себе як українець, але й старається якомога більше пізнати *свою* культуру, зокрема мову і літературу. Треба звернути увагу на те,

що Б. І. Антонич на час навчання у гімназії спілкувався рідним лемківським діалектом, проте, ознайомлюючись із творами, наприклад, І. Нечуя-Левицького, пізнавав багатство української літературної мови, яка була сформована на основі східноукраїнських, а не західноукраїнських її говорів. Тож у гімназії знаходимо початки майбутньої *передписьменницької* роботи, яка полягала в опануванні української літературної мови, та підвалини майбутнього трактування сутності національного характеру мистецтва. Загалом же Антоничеве сприйняття цих двох різних контекстів *синтетичне*: він не схильний до абсолютизації одного чи другого з них, однаковою мірою їх опановує, хоч його рецепція *польського* і *українського* має відмінності: читаючи і польську, і українську літератури, він знає, що його – це українське⁴⁰. Втім, як бачимо, його тяга до національного проявлялася не через заперечення *іншого*, а – при усвідомленні розмежування – через співіснування з ним.

Інша дуальність Антоничевої гімназії – це поєднання *офіційного* і *неформального* навчання, тобто пізнання тієї чи іншої галузі безпосередньо на заняттях у поєднанні з активною позанавчальною діяльністю – музикуванням, малюванням, читанням і писанням, де, власне, Б. І. Антонич виразно проявлявся як майбутній митець. Ці два способи навчання у гімназії формують третю дуальність – поєднання освіти, ерудиції і творчості, або ж *інтелектуального* і *творчого* начал, яке, як і раніше – у дитинстві – пов'язане із творенням мистецтва та його рецепцією.

Реконструкція гімназійного контексту Антоничевого життєвого світу – на основі документів і спогадів – свідчить про те, що це був період перших серйозних кроків у віднайденні і формуванні своєї ідентичності. Ідентичності творчої та ідентичності національної. У гімназії проявилось те, що Б. І. Антонич – це митець, відтак – що це *український* митець, і, врешті, – що це митець і *вчений*, *інтелектуал*, який проявляв інтерес до гуманітарних

⁴⁰ Зауважимо, що твердження про те, що, мовляв, Б. І. Антонич свої перші вірші (власне, в гімназії) писав польською мовою, на сьогодні не має джерелознавчих підстав, адже у фонді письменника у ЛННБУ ім. В. Стефаніка не міститься жодного вірша польською мовою.

дисциплін. Врешті, в Антоничевій гімназії проявилось те, що він був *синтетичним* – і в сприйнятті мистецтва, і в сприйнятті різних національних культур.

Загалом же життєвий світ Б. І. Антонича є гармонійним і цілісним, взаємодоповнювальним у своєму розгортанні і накладанні одне на одного різних частин-фреймів. Його розвиток – це постійне увиразнення і доповнення, виправлення і вдосконалення чогось основного, базового і наперед даного, якоїсь очевидності (за Е. Гуссерлем), як у теорії М. Мінського, коли кожен наступний фрейм обрамлює попередній, створюючи для нього новий простір для розширення і взаємодії.

Першим, головним фреймом Антоничевого *Lebenswelt*'у є його *дитинство*. Подальшу ж діяльність українського письменника і теоретика мистецтва можна вважати процесом постійної актуалізації дитинства, його перетрансформації від одного періоду до іншого, бо навіть побіжний розгляд Антоничевих витоків із їхнім подальшим руслом свідчить, що плід, як і в дереві, – це наслідок коріння. І це не просто традиційна сторінка зі звичної біографії, але й частина історії інтелектуальних ідей, пласт, який їх формував і з якого вони випливали. Відтак те, що було звичайною рисою дитини (наприклад, самозаглибленість, поважність, небажання виставлятися вперед) чи елементом родинного виховання або ж увібраним від лемківського світосприймання, врешті, проявленим через самостійний досвід – зміцнювалося, увиразнювалося, трансформуючись у риси творця та інтелектуала, формувало майбутню поведінку у загальносуспільному і культурно-мистецькому житті, ставало поглядом, елементом мистецького світогляду. У цьому контексті *гімназія* та *університет* – попри самотність цих етапів інтелектуальної біографії Б. І. Антонича – це великою мірою те, що надало форми набутому у дитинстві.

У життєвому світі Б. І. Антонича характерною ознакою є постійна кореляція різних елементів. Врешті, найважливішою його ознакою є їхній *синтезм* – як у процесах навчання, пізнання різних культур, загалом формування, так і в способах творчого самовираження, у формах літературної діяльності. Наскрізними

дуальностями Антоничевого життєвого світу – від дитинства через гімназію і до університету – є кореляція *національна* (польського і українського), яку можна співвіднести з *офіційними* та *неформальними* формами діяльності, а також кореляція *творча* (художнього й інтелектуального). Саме вони є закореними у дитинстві і сильно розвинуті у двох наступних періодах.

Гімназія та університет – два фрейми інтелектуальної біографії Б. І. Антонича, де він формує і чітко формулює свою національну ідентичність, яка для нього безпосередньо пов'язана з мистецтвом, з вільним творчим висловом. У національній дуальності свого *Lebenswelt*'у він обрав *українське*, відтак через неформальну активність пішов шляхом вільного літератора, а не представника офіційного академічного університетського середовища. При цьому варто відзначити, що несприятливі – з точки зору українського суспільства – обставини міжвоєнної польської держави не заважали Антоничеві ні у творчій реалізації, ні у виявленні національної приналежності. Тому життєвий світ Б. І. Антонича як певний пласт культури – це не так філософська рамка, як рамка національна, яку й накреслюють три фрейми його інтелектуальної біографії. Проте, йдеться не про обмеження, а про розвиток через національне, і – через занурення у нього – вихід на мистецьке, естетичне.

Антоничева теорія «національного мистецтва», сформульована в однойменній статті 1933 року та в інших працях, безперечно, має ґрунт у приватній топології її автора. І органічність цієї теорії – головної частини мистецького світогляду Б. І. Антонича – у тому, що в своєму формуванні вона є синтетичною: з одного боку, через освіту, знання, досвід польської культури і світового модернізму (гімназія та університет), а з другого боку, через відчуття органічності національного вкорінення (Лемківщина, родина, неформальна діяльність в гімназії і позауніверситетська активність). Оскільки Б. І. Антонич розвивався крізь призму різних культур і досвідів, то й не дивно, що його «національне мистецтво» як творчо-інтелектуальний феномен має у своїй основі і закладене в дитинстві, і розвинуте пізніше під час освіти та неформального спілкування.

Отож, феноменологічний спосіб погляду – через розгляд та аналіз життєвого світу – опуклює і надає виразніших форм розмитим контурам інтелектуальної біографії Б. І. Антонича. Феноменологічна рамка, накладаючись на реалії Антоничевого життєвого світу, підтверджує його наскрізність, гармонійність, кореляцію між топосом, тропосом і антропосом, постійне накладання фреймів, а отже – постійне повертання до дитинства, актуалізацію його у дорослих формах віднайдення ідентичності. Важливо те, що Антоничево повернення у дитинство і занурення у нього проявлялося не тільки у художній творчості, а й в осмисленні та інтерпретації мистецтва, формуванні світоглядно-естетичних принципів і конструюванні основоположних засад мистецької теорії.

ПРОБЛЕМА МАНІПУЛЯЦІЙ У ВИСВІТЛЕНІ ҐЕНЕЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 1920–1930-Х РОКІВ

Після Другої світової війни українська еміграційна література в Україні стала доступною для масового читача аж наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. Саме тоді в періодичних виданнях («Україна», «Дніпро», «Дзвін» та інших) з'являються публікації творів (передусім – поезій) та літературознавчі представлення низки українських письменників-емігрантів. У той же час робляться перші серйозні спроби переосмислення українського літературного процесу ХХ століття, зокрема, й еміграційної літератури 1920–1930-х рр., яку передусім начебто репрезентує так звана «празька школа».

Однією з таких синтезуючих розвідок, де побіжно розглянута творчість і деяких поетів-емігрантів, стала досить розлога публікація 1990 р. М. Ільницького «Поетичні школи в західноукраїнському літературному процесі 20-30-х років ХХ ст.»¹. Згодом автор дещо розширив її та, назвавши «Західноукраїнська і еміграційна поезія 20-30-х років», опублікував 1992 р. окремою брошурою². А 1995 р. побачила світ монографія цього вченого під назвою «Від “Молодої Музи” до “Празької школи”», де вже

¹ Ільницький М. Поетичні школи в західноукраїнському літературному процесі 20-30-х років ХХ ст. / Микола Ільницький // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Т. ССХХІ : Праці філологічної секції. – Львів, 1990. – С. 156–170.

² Ільницький М. Західноукраїнська і еміграційна поезія 20-30-х років / Микола Ільницький. – К. : Товариство «Знання» України, 1992. – 48 с.

наявний окремих розділ «Поезія української еміграції міжвоєнного двадцятиліття»³.

Водночас 1990 року в журналі «Дзвін» М. Ільницький опублікував власний переклад українською мовою статті Б. І. Антонича «Поезія по цей бік барикади»⁴, що вперше побачила світ 1934 р. в польському журналі «Сигнали» (ч. 4-5). У ній буквально недавній (1933) випускник Львівського університету взяв на себе відповідальне завдання: представити польським читачам огляд західноукраїнської та еміграційної поезії останніх десятиліть. Зокрема, інтерпретуючи творчість поетів-емігрантів «воєнного покоління», Б. І. Антонич у своєму огляді стверджував, що «найвидатнішим» поміж ними є начебто Є. Маланюк, але «**першим** серед них виділяється [у перекладі з польської можна читати навіть «виривається» – М. К.]» Ю. Дараган, «що передчасно помер на туберкульоз (1894–1926)», а його «видана у Празі 1925 р. збірка “Сагайдак” із надзвичайною майстерністю і відчуттям слова містить у собі всі елементи, які згодом розвиватиме решта поетів еміграції: яскравий історизм, варяги, дикий степ, сонячний Дажбог, настрої вигнанця»⁵.

Очевидно, перебуваючи під впливом автора перекладеного огляду, М. Ільницький у статті «Поетичні школи в західноукраїнському літературному процесі 20-30-х років ХХ ст.» припускає, що «**першим** поетом Празької школи можна назвати Ю. Дарагана». Далі вчений уже стверджує, що «у творчості Дарагана окреслилися всі основні мотиви, які згодом розвинули інші представники цієї групи: відчуття історичних національних джерел, починаючи від слов'янського язичництва, княжої та козацької доби. Історія оживає в його творах не стільки як тематика, скільки як духовна, навіть психологічна категорія»⁶.

³ Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / Микола Ільницький ; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича ; Львів. обл. наук. метод. ін-т освіти. – Львів, 1995. – С. 196–317.

⁴ Антонич Б.-І. Поезія по цей бік барикади / Богдан-Ігор Антонич ; переклад М. Ільницького // Дзвін. – 1990. – № 5. – С. 114–116.

⁵ Там само. – С. 116.

⁶ Ільницький М. Поетичні школи в західноукраїнському літературному процесі 20-30-х років ХХ ст... – С. 165–166.

Подібних (чи навіть аналогічних) тверджень із цього приводу М. Ільницький буде дотримуватися й у дослідженні «Західноукраїнська і еміграційна поезія 20-30-х років», але там він безпосередньо посилатиметься на цитований уже висновок Б. І. Антонича зі статті «Поезія по цей бік барикади»⁷. Правда, у книзі «Від “Молодої Музи” до “Празької школи”» дослідник також стверджуватиме, що **«перший»** поет, в якого виразно окреслився комплекс ідей і почувань, характерний для “пражан”, – Юрій Дараган». Проте, дещо уточнить власну позицію стосовно твердження Б. І. Антонича, не посилаючись на нього:

Якщо пристати на думку про те, що поезія Ю. Дарагана містить усі елементи, які пізніше розвивали інші поети еміграції, власне «празької школи», то треба додати, що кожен з цих поетів знаходив свій мотив, який став у його творчості домінуючим і був доведений до поетичної концепції, яка має свою образну домінуючу і певний комплекс художніх засобів.⁸

Згодом, уже навіть не дослуховуючись до цих зауважень М. Ільницького, деякі інші історики літератури, зокрема, посилаючись безпосередньо й на вже цитоване твердження Б. І. Антонича, навіть стверджуватимуть, що Ю. Дараган – **«родоначальник»** «Празької школи» та «мав великий вплив на творчість її поетів саме **історіософськими** мотивами»⁹. Цікаво, що остання цитата взята зі шкільного підручника, отож уже виростає ціле покоління, яке, очевидно, переконане в абсолютній достовірності подібних тверджень.

У ще одному шкільному підручнику також знаходимо цитований виїмок зі статті Б. І. Антонича про Ю. Дарагана, який по праву вже можна вважати «крилатим», але йому передують такі твердження автора:

Першими ластівками на небосхилі «празької школи» були збірки Гали Мазуренко «Акварелі» та Ю. Дарагана «Сагайдак». Якщо книжечка

⁷ Ільницький М. Західноукраїнська і еміграційна поезія 20-30-х років... – С. 26.

⁸ Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи»... – С. 201–202.

⁹ Українська література : підруч. для 11 кл. загальноосв. навч. закл. / Г. Ф. Семенюк, М. П. Ткачук, О. Г. Ковальчук ; за заг. ред. Г. Ф. Семенюка. – 3-тє вид. – К. : Освіта, 2006. – С. 172.

Галі Мазуренко, позначена безпосередністю переживань, не вплинула на творчість «пражан», то дебют Ю. Дарагана сприймався їхнім заспівом.¹⁰

Тут важливо уточнити, що у список «перших ластівок» не потрапили, наприклад, збірки «Стилет і стилос» Є. Маланюка та «Світлість» Ю. Липи, які побачили світ також 1925 р. Зокрема, якщо вже бути абсолютно точним, то збірка Є. Маланюка була надрукована орієнтовно на півроку швидше за Дараганову. Врешті, не забуваймо про Маланюкову збірку «Гербарій», яка хоч і побачила світ 1926 р., але до друку була готова вже наприкінці 1924 р. Чи знав про це передусім Б. І. Антонич? Повинен був би, раз узявся презентувати, зокрема, українську еміграційну поезію та ще й на міжнародному рівні. І, наприклад, про рік виходу збірки «Стилет і стилос» Є. Маланюка він знав достеменно, бо зазначив його у статті. Отож виникає перший серйозний сумнів у об'єктивності Антоничевих оцінок, зокрема, української еміграційної поезії 1920–1930-х років, а подальше прочитання огляду його тільки поглиблює та навіть викликає засторогу до розстановки акцентів у суб'єктивно залученому автором фактажі.

Потрібно також зауважити, що в 1920–1930-х рр. подібні до Антоничевого огляди час від часу з'являлися як в українських, так і чужомовних виданнях. Характерною їх ознакою часто був інтерпретаційний суб'єктивізм, що міг обумовлюватися як **недосконалим вивченням** автором об'єкту дослідження, так і його певною **ідеологічною заангажованістю**, а також багатьма іншими чинниками. Коли, наприклад, такий огляд належав практикуючому письменникові, особливо молодому, то його часто могло спокушати й бажання «звести рахунки» із власними опонентами (зокрема, з тими, що мали необережність критично висловитися про його творчість). Про все це дуже добре знав і Б. І. Антонич, бо того ж таки 1934 р. опублікував у журналі «Дажбог» «Сторінку літературної скандалістики», де у фейлетонічній манері навів цілу низку,

¹⁰ Українська література, 11 кл. : підруч. для серед. загальноосвіт. шк. / Р. В. Мовчан, Ю. І. Ковалів, В. Ф. Погребенник, В. Є. Панченко ; за загал. ред. Р. В. Мовчан. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 1998. – С. 32.

на його думку, неточностей та суб'єктивних оцінок, віднайдених у огляді сучасної йому української літератури, який опублікував чернівецький тижневик «Самостійність». Зокрема, з цього приводу він зазначав: «Виявилось, що поважна, серйозна на перший погляд літературна стаття є ні більше, ні менше, тільки скандальною хронікою “молодого Парнасу”»¹¹.

Застереження недавно дипломованого славіста надзвичайно важливе й для сучасних літературознавців, що часто послуговуються цитатами з різних джерел «на віру», не піддавши їх менш-більш об'єктивному аналізу. Особливо воно актуальне для дослідження українського літературного процесу 1920–1930-х рр., який надзвичайно строкатий ідеологічними вподобаннями письменників та літературних критиків, що їх часом вони могли довести легко змінювати.

Елементи **зумисне суб'єктивної інтерпретації** (по суті – **маніпуляції**) виявити значно важче (їх завжди можна окреслити як фактологічні, оціночні, прогностичні чи ще якісь «помилки»), аніж елементи **ідеологічної упередженості**. І чим більш талановитий автор, тим вони приховані в його тексті значно глибше. Бо, як інтелектуал, він розуміє, що відкрито вступати з опонентом у вербальний двобій можна лише в тому випадку, коли «правда» на твоєму боці, тобто коли наявна достатня кількість неспростовних (**фактологічних**) доказів для відстоювання власної позиції. В іншому випадку потрібно вдаватися до низки маніпулятивних засобів, зокрема, шукати оту «ахіллесову п'яту» візаві, а вразити її можна й опосередковано, наприклад, через когось. Важче боротися з групою людей (колективом), але й тут можна дати собі раду. Надзвичайно цікаво, що молодий Б. І. Антонич і це знав та навіть давав поради з цього приводу старшому й на той час уже знаному в українських колах І. Огієнкові (майбутньому митрополитові Іларіону).

Так, 1935 р. в листі до «Високодостойного Пана Професора» львівський поет радить йому не звертати уваги на опублікований

¹¹ Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич ; [передмова Миколи Ільницького ; упорядкування і коментарі Данила Ільницького ; редактори : І. Старовойт, М. Старовойт]. – Львів : Літопис, 2009. – С. 632.

про нього в журналі «Назустріч» анекдот. «Виступати проти “Назустрічі” недоцільно, – повчає далі І. Огієнка молодий Б. І. Антонич, – тоді не знати проти кого саме виступають. Натомість, коли хто хоче, може висловити свою думку про діяльність окремих осіб», – бо, як сказано вище, – «що інше особисті порахунки деяких авторів»¹².

Тими, з ким мав би звести поодиноці «особисті порахунки» професор І. Огієнко, як не важко здогадатися із змісту листа, були, очевидно, нові «покровителі» Б. І. Антонича – професори М. Рудницький та В. Сімович, що зарахували його разом із молодим С. Гординським до чільних співробітників недавно утвореного журналу «Назустріч». Між іншим, ще недавно (1934) критикованого, зокрема, разом із його співробітниками С. Гординським та М. Рудницьким, Б. І. Антоничем у опозиційному журналі «Вісник»¹³. Водночас такою дещо маніпулятивною порадою молодий поет якби відсторонює критичний «обстріл» І. Огієнком того журналу, де він (Б. І. Антонич) має намір активно працювати, скеруючи його на конкретну особу. Більш того, з листа випливає, що Б. І. Антонич начебто був інформатором головного редактора конкуруючого журналу «Наша культура», у якому також мав намір друкувати свої твори. Та не це головне.

Для нас важливо, що в листі до І. Огієнка Б. І. Антонич розкриває одну зі схем зведення «особистих порахунків», зокрема, між активними учасниками літературного процесу 1920–1930-х рр.: «виступати» не проти досить абстрактного «цілого» (наприклад, колективу, організації тощо), а проти **окремих одиниць**, що входять до нього. І ото авторове «коли **хто** хоче» досить прозоро дає зрозуміти, що з цією метою ображений (чи ідеологічний опонент тощо) може користуватися послугами, так би мовити, **третьої сторони**. Врешті, можна скористатися й **утаємниченим псевдонімом** чи **криптонімом**, як робив це, між іншим, сам Б. І. Антонич, зокрема, у журналі «Вісник» (але був викритий вчорашніми співниками¹⁴), або ж критикований ним автор (утаємничений «А. О.»)

¹² Там само. – С. 719.

¹³ Там само. – С. 616–618.

¹⁴ Там само. – С. 896–898.

у чернівецькому тижневику «Самостійність». Але можна «виступити» й відкрито, зводячи «особисті порахунки» через висловлювання «**своєї думки** про діяльність **окремих осіб**». Отож «своя думка», що її звично сприймаємо, як суб'єктивну інтерпретацію, може бути також і вдало замаскованим («вмонтованим» в загалом цілком об'єктивні твердження) зведенням порахунків між прихованими опонентами. Особлива небезпека ймовірного використання різних маніпулятивних засобів може критися у висловлюваннях письменників про сучасних їм братів по перу, особливо, коли мова заходить про західноукраїнську та еміграційну літературу 1920–1930-х рр.

Так, якравим прикладом «літературознавчих» маніпуляцій може служити опублікована 1935 р. в журналі «Назустріч» розлога стаття-рецензія «Чотири реторти лірики» тодішнього Антоничевого «товариша», але ще вчора об'єкта його публічних насмішок, у тому числі й за «комунофілство» та оспівування «червоних прапорів»¹⁵, – С. Гординського. Давши неймовірно високу оцінку нещодавно опублікованим книгам Б. І. Антонича, Н. Ливицької-Холодної та Ю. Косача, що, нагадаємо, на той час стали його ідейними (чи навіть ідеологічними?) однодумцями, С. Гординський аж наприкінці взявся «рецензувати» останню збірку Є. Маланюка – найвидатнішого на той час українського поета еміграції (врешті, й Західної України), хоч би за визначенням більшовицьких ідеологів та й, зокрема, самого Б. І. Антонича.

Розпочав свою роботу львівський поет-критик-маляр багатозначним вступом, який, з огляду на його «викривально-методологічне» значення, вартує повного цитування:

Спочатку, соромно признатись, майнула в моїй голові **геніальна** ідея – написати про «Земну Мадонну» Євгена Маланюка – **методом** самого Маланюка. Себто: витягнути кілька мені потрібних цитат, витолкувати їх по-своєму, хоча б найближчі рядки це й заперечували, все решта промовчати і так виставити викривлений образ тієї збірки. Можна було б теж, для відміни, посягнути до попередніх його збірок, витягнути звідтіля «ізраїльтянку з біблійногарними» (ви ж подумайте: націоналістичний поет – а тут альянс з семіткою!), або

¹⁵ Там само. – С. 617.

з більшовицьких «Відомосці Літерацкіх» витягнути його вірш, де недвозначно пропагується орієнтацію на Європу почерез євразійські Налевки, або... – але лишаю ці **методи** тим, кому з них вигідніше. Дobreї поезії це все одно не обезцінить, а про злу й говорити не варто.¹⁶

Не будемо тут вступати в якусь дискусію зі С. Гординським, бо його перу згодом належатиме ще кілька публікацій про Є. Маланюка, які є одними з найбільш глибокодумних розвідок про поета та які своїм змістом самі заперечують колишні «геніальні ідеї» критика¹⁷ (врешті, через кілька років обидва поети також начебто стануть друзями). Та, дійсно, **підтасовування фактів** – одна з найпоширеніших тактик, яку використовують опоненти як для зведення «особистих поррахунків», так і для ідеологічних маніпуляцій. Не важко здогадатися, що, очевидно, таку «методу» С. Гординський начебто приписав Є. Маланюкові, аби передусім натякнути про його рецензію на першу збірку «Привітання життя» Б. І. Антонича, яка 1932 р. була опублікована у «Літературно-науковому віснику» (далі – ЛНВ). У статті «Лабораторія Антонича», що наприкінці 1930-х побачила світ у варшавському журналі «Ми», на той час також уже опозиційному до Є. Маланюка, С. Гординський знову згадав першу збірку Б. І. Антонича та дорікнув тим «критикам, що крякали над цією книжкою віршів, як надто літературницькою, замало поетичною»¹⁸. Звичайно, першим і «найвизначнішим» «вороном» (можливо, «качкою» чи «жабою», бо, як стверджують тлумачні словники вони також – «крякають»?) у тому списку «критиків-крякунів» мав би бути Є. Маланюк, хоч на початку статті, услід за своїм опонентом, й сам С. Гординський визнав, що «вида-на 1931 р. книжка віршів Б. І. Антонича “Привітання життя” була за своїм характером зовсім учнівська; чути було тут намацування ґрунту, уперту боротьбу із словом, з його неподатливістю входити в потрібні молодому поетові рамки форми»¹⁹. Далі С. Гординський,

¹⁶ Гординський С. На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади, листи / Святослав Гординський ; упорядкув., наук. ред., післямова Р. Лубківського. – Львів : Вид-во «Світ», 2004. – С. 265.

¹⁷ Там само. – С. 204–209; 236–241; 338–339.

¹⁸ Там само. – С. 166.

¹⁹ Там само. – С. 165.

як і Є. Маланюк у своїй рецензії, звернув увагу загалом на занадто претензійний «вибір сонету для перших поетичних спроб»²⁰ тощо.

Маланюкові рецензії також потребують окремого детального аналізу, аби підтвердити чи спростувати підозріння С. Гординського у пересмикуванні поетом-критиком фактів, у тому числі й із першої збірки Б. І. Антонича. Скажімо, рецензент буквально змушений був звернути увагу на випадки «перелицьовування» (а можна було говорити й про «плагіат») молодим Антоничем творів К. Вежинського (між іншим, приятеля Є. Маланюка) та Р. Кіплінга тощо. Але загальний тон статті-рецензії, зокрема, її «дидактичне» обрамлення, все ж дещо спантеличують уважного читача та дійсно спонукають до підозрінь стосовно використання і Є. Маланюком деяких маніпулятивних засобів у висвітленні творчості поета-початківця. Врешті, рецензент навіть оправдовувався, чому здійснив досить детальний аналіз дебютної збірки Б. І. Антонича:

Коли зупинимося довше з приводу ніби такої малої події, як поява чергової книжечки віршів, то роблю це в цілі запобігання на майбутнє. Та ще хіба тому, що особистість автора – хоч і дуже неясно зарисована в його віршах – робить скорше симпатичне, аніж антипатичне вражіння, ц. т. відношення п. Антонича до поезії є скорше щирим, аніж спекулятивним.²¹

Водночас вартує з'ясувати, чому взагалі Є. Маланюк узявся рецензувати дебютну збірку фактично тоді мало кому знаного молодого поета зі Львова? Відповідь на це питання можна прогледіти в листах Є. Маланюка до Є. Ю. Пеленського. Очевидно, саме останній (зокрема, на той час також приятель Б. І. Антонича) відіслав її до Варшави, напевно, сподіваючись на позитивну рецензію, яку планував помістити у редагованому ним журналі «Вогні». Зрозуміло, з цілої низки причин (у тому числі й уже названих) Є. Маланюк не мав наміру писати хвалебну рецензію, а критичну Є. Ю. Пеленський просто не помістив би в редагованому ним журналі. І так воно й сталося. У «Вогнях» Маланюкова рецензія з'явилася

²⁰ Там само. – С. 166.

²¹ Маланюк Є. Б. І. Антонич. «Привітання життя» – книжка поезій, 1931. Львів. Стр. 64. В-ва не зазначено / Е. М. // ЛНВ. – 1932. – Кн. 5.– С. 477.

без жодного згадування імені Б. І. Антонича та його віршів. Вона була опублікована під назвою «Ще одна порада»²² та фактично перетворилася на своєрідні Маланюкові настанови молодим літераторам. Імовірно, передбачаючи подібні маніпуляції, Є. Маланюк відіслав рецензію не до «Вогнів», а до ЛНВ. Там вона пролежала щонайменше три місяці. Врешті, рецензія Є. Маланюка побачила світ аж у травневому числі журналу, редагованого Д. Донцовим, але з такою приміткою, що передувала тексту публікації: «Не поділяючи в **цілості** [виділення – «Редакції»] думок автора замітки про рецензовану книжку, містимо цю замітку з огляду на її загальніше значіння – *Редакція*»²³.

Звичайно, не всім читачам ЛНВ ставало зрозумілим, що ота начебто колективна «Редакція» не що інше, як одноосібне рішення Д. Донцова. Але, зокрема, у львівських літературних колах це добре знали. Таким чином, головним редактором ЛНВ також був створений маніпулятивний прецедент, який варто розглянути детальніше. Надрукувавши таку, здавалося б «демократичну», примітку, Д. Донцов начебто продемонстрував: 1) у редагованому ним журналі не він одноосібно править, а цілий колектив редакторів; 2) Є. Маланюк несправедливо (суб'єктивно, упереджено тощо) проінтерпретував збірку початкуючого львівського поета Б. І. Антонича; 3) сам Д. Донцов позитивно (можливо, й навіть високо?) оцінює збірку початківця; 4) між головним редактором ЛНВ (чи то пак – «редакцією») та співробітниками журналу існують демократичні взаємини, отож вони можуть мати міркування, які не співпадають із думкою Д. Донцова.

Та найголовніший натяк-висновок, який, очевидно, мав би зробити читач «замітки» (зауважмо, навіть не рецензії; а сам автор у листі до Є. Ю. Пеленського вважав свою роботу навіть – «статтею»²⁴) та «редакційної примітки» до неї: Є. Маланюк боїться конкурентів, тому применшує (пригноблює) талант молодих

²² Маланюк Є. Ще одна порада / Євген Маланюк // Вогні. – 1932. – Ч. 10 (19). – С. 5.

²³ Маланюк Є. Б. І. Антонич. «Привітання життя»... – С. 475.

²⁴ Крупач М. Листи Є. Маланюка до Є.-Ю. Пеленського. Рік 1932 / Микола Крупач // Українське літературознавство : зб. наук. праць. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2002. – Вип. 65. – С. 229.

поетів, а Д. Донцов начебто плакає та опікується ними, бо, наприклад, того ж таки 1932 р. вірші Б. І. Антонича з'явилися на сторінках ЛНВ. Правда, тільки тоді й було їх аж – два («Ваймар» та «Привітання життя»²⁵). Згодом, зокрема, під псевдонімом Зоїл, Б. І. Антонич ще з'явиться на сторінках відновленого «Вісника», але досить швидко за його публікацію в журналі «Дажбог» «квазівеселого фейлетону» Д. Донцов оголосить про відлучення («відчеплення») автора від свого видання (офіційно начебто за згадування «Вісника», а насправді за образу О. Теліги²⁶). Б. І. Антонич знову опиниться на політичному «роздоріжжі». І це буде той же 1934 – рік написання статті «Поезій по цей бік барикади».

Водночас варто згадати, що ще під час перебування Є. Маланюка в таборах інтернованих між ним і Д. Донцовим зав'язалася дискусія щодо оцінки творчості початкуючих поетів. Того часу головний редактор ЛНВ був не надто милостивий до початківців, а Є. Маланюк їх захищав²⁷. Тепер вони начебто помінялися ролями. Очевидно, і про це знав С. Гординський, коли брався так пристрасно оцінювати Маланюкову збірку «Земна Мадонна». І відчутно це вже із самої назви п'ятої частини рецензії – «Мадонна в академічному фотелі».

Проте, як було вже проілюстровано, навіть сам С. Гординський у різні часи по-різному ставився не тільки до творчості Є. Маланюка, але й Б. І. Антонича. З цього приводу М. Ільницький, підкреслюючи «критичний хист» С. Гординського на сторінках журналу «Назустріч», усе ж зауважив:

Щоправда, не завжди за каталогом образів критик умів побачити світ поета як естетичну систему, прогнозувати його подальший розвиток. Так, рецензуючи збірку Є. Маланюка «Земна Мадонна», він назвав її посередньою і висловив припущення, що цей поет «ніколи вже не дасть нічого не сподіваного й нового», а з приводу поезії

²⁵ Ясінський Б. Літературно-науковий вістник : покажчик змісту: Том 1-109 (1898-1932) / Богдан Ясінський. – К. : Смолоскип, 2000. – С. 27.

²⁶ Теліга О. Листи. Спогади / Олена Теліга ; упорядник Н. Миронець. – К. : В-во імені Олени Теліги, 2004. – С. 184–185.

²⁷ Крупач М. Дмитро Донцов та Євген Маланюк: перше полемічне перехрестя / Микола Крупач // Вісниківство: літературна традиція та ідеї : зб. наук. праць, присвячений пам'яті Василя Іванишина. – Дрогобич : Коло, 2009. – С. 49–58.

Б. І. Антонича писав, «що його досконалі метафори часто нічого не висловлюють, непотрібно прикривають імлюю речі, які саме треба б лірикові відкрити». Але ж навіть великі люди, – підсумував учений, – **помиляються** у своїх оцінках і прогнозах.²⁸

Отже, такі «прикrostі» в двозначному трактуванні С. Гординським творчості одних і тих самих поетів М. Ільницький називає (можливо, з делікатності?) «**помилками**» «великих людей». Але чи в дійсності це «помилки»? Можливо, у них якраз і наявні елементи маніпуляцій, зокрема, підтасовування фактів, у чому сам же С. Гординський намагався звинуватити Є. Маланюка?

Стаття з критичними зауваженнями щодо творчості Б. І. Антонича, на яку посилається М. Ільницький, була надрукована 1937 р. Очевидно, на той час обидва львівські поети знову щось не поділили між собою. Але от у лютому 1935 р., коли для другого числа журналу «Назустріч» готувалася стаття «Чотири реторти лірики», з явними нападами проти Є. Маланюка, С. Гординський та Б. І. Антонич начебто були «товаришами».

Так, зберігся лист С. Гординського до Б. І. Антонича, який датований 16 лютим 1935 р. й відправлений із Варшави, де, нагадаємо, жив тоді і Є. Маланюк. Виявляється, що С. Гординський їздив туди з таємною місією, аби, зокрема, навести контакти й з опозиційною тоді до Є. Маланюка групою літераторів, що об'єдналися навколо варшавського журналу «Ми» (до неї, нагадаємо, зокрема, входили також Н. Лівачька-Холодна та Ю. Косач, збірки яких, як і Антоничеву, у лютому 1935 р. високо оцінив С. Гординський у своїй статті «Чотири реторти лірики»). Звертаючись до Б. І. Антонича чомусь не звично по-галицьки «пане», «добродію» чи якось подібно, а дещо суто по-радянськи – «товаришу», С. Гординський, буквально як «резидент» своєму «агентові», повідомляє: «Але ті інформації, що їх Вам даю – розуміється тільки для Вас, бо не треба розголошувати, а робити». Серед «інформацій» є й така: «Я багато говорив, з багатьма особами бачився. Маю деякі цікаві детальки про Є. Маланюка, знаю скільки й

²⁸ Ільницький М. Літературно-критична думка 20-30-х рр. ХХ століття в Західній Україні / Микола Ільницький // Українська літературознавча думка в Галичині за 150 років: хрестоматія. – Львів, 2002. – Т. 1. – С. 21–22.

які польські журнали йому платять місячні пенсії, кілька «Вісник» [...] і т. д.»²⁹.

Отож, приступаючи до рецензування збірки «Земна Мадонна», С. Гординський устиг звинуватити Є. Маланюка в пересмикуванні фактів, але сам начебто відмовився від власної «геніальної ідеї». Та, як бачимо, це була тільки його декларація, радше – **випереджуючий удар**, аби застрахувати себе він подібних звинувачень у суб'єктивності (аналогічно, маючи намір звинуватити Є. Маланюка у співпраці з більшовиками, перед тим, у рецензії на збірку Б. І. Антонича, С. Гординський у дужках заявив щодо себе: «Коли цей погляд випадково зійдеться з подібною гадкою якогось соціолога – це ще не доказ, що я **більшовицький агент**»³⁰).

Загалом фаховий літературознавець зауважить у рецензії цілу низку підтасованих фактів та упереджених інтерпретацій, що начебто складають **авторську думку** критика. Урешті, С. Гординський мав право на будь-яку критичну думку щодо творчості поетів. Але в цій рецензії Є. Маланюк не просто натяками звинувачений у не-націоналістичності власних поглядів (вступив у «альянс з семіткою!»), а, як націоналіст, мав бути антисемітом; не тільки співпрацює з «більшовицькою» газетою в Польщі, але ще й начебто оспівує столицю ворожої націоналістам держави тощо), а фактично поетові було пред'явлено звинувачення в колабораціонізмі та манкуртстві. Та й цих критичних ударів, нанесених Є. Маланюкові, С. Гординському здалося замало, він далі впустив у хід буквально, як для поета, – смертельні.

Свого часу Ю. Шевельов написав статтю під назвою «Донцов ховає Донцова»³¹, де насправді вербальним «гробокопачем» для колишнього редактора ЛНВ та «Вісника» виступав сам автор статті. Такий метод маніпулювання громадською думкою з метою знецінити заслуги конкретної особи чи навіть цілого покоління

²⁹ Літературно-мистецький журнал «Ми» (1933–1939): систематичний покажчик змісту / уклад. О. В. Рудюк; передм. Д. Я. Ільницького; НАН України, ЛННБУ ім. В. Стефаніка. – Львів, 2011. – С. 67–69.

³⁰ Гординський С. На переломі епох... – С. 261.

³¹ Шевельов Ю. Донцов ховає Донцова / Юрій Шевельов // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 52–87.

однодумців, який, на жаль, присутній і в літературознавстві, умовно назвемо «**заживопогребальним**». Завдання такої маніпуляції переконати оточуючих, що опонент вже перетворився на «живого трупа» з неможливим в подальшому творчим зростанням, отож на його місце мають прийти нові (переважно **молоді**) потенційні сили.

Цей метод, зокрема, використав і сам Д. Донцов у статті «Криза нашої літератури», що 1923 р. була опублікована у ЛНВ. Дивлячись песимістично на старше покоління тодішніх українських письменників, автор статті патетично заявив: «Трупів не воскресити! Калік не підвести... Але молодша генерація, що живе споминами боротьби, не неволі, повинна (в згоді з генієм пробудженої нації) ломити нові стежки в пралісі нашої духовності» і т. д.³². Є. Маланюк начебто (так, зокрема, вважає багато літературознавців) був «мобілізований» тим Донцовським кличем, тому в 1920-х рр. і став провідним українським поетом не тільки в еміграції, але й на Західній Україні. І от уже в середині 1930-х С. Гординський, немовби від імені свого покоління, береться відправити його на «почесну пенсію», а по суті – «**заживо погребти**» його талант. Не менш патетично, аніж свого часу Д. Донцов, він виніс «вердикт» майбутній творчості поета, фрагмент якого процитував, зокрема, М. Ільницький у своїй статі й зарахував до «помилоч» «великих людей»:

[...] Маланюк, що ще певно дасть не один майстерний вірш, **ніколи вже не дасть нічого несподіваного й нового** [виділення – С. Г.]. Ми вже знаємо його всього наскрізь, круг його емоцій та замилювань, знаємо, по яких рейках ходять поїзди його творчості, але водночас починаємо спостерігати, як він відстає вже від сучасності. Це яскраво виступає на тлі необчесленної своїми поетичними спромогами молоді поезії, що, зрештою, багато завдячує Маланюкові щодо змісту³³.

Прогностичне байкарство С. Гординського-літературознавця знову дуже швидко розвіялося: саме «необчесленної своїми поетичними спромогами молоді поезії» у 1930-х рр. український читач так і не дочекався, з'явилися окремі одиниці, серед яких і

³² Донцов Д. Криза української літератури / Дмитро Донцов // ЛНВ. – 1923. – Кн. 4. – С. 370.

³³ Гординський С. На переломі епох... – С. 266.

сучасні літературознавці однією з найяскравіших визнають по-стать – Б. І. Антонича. Врешті, саме про це, очевидно, й натякав С. Гординський, враховуючи хоч би композицію його статті, де він першим узявся вихвалити нову (другу) збірку львівського поета.

Водночас важливо наголосити й на тому, що піддаючи сумніву «націоналістичність» поглядів та дій Є. Маланюка, львівський поет-критик намагався підірвати авторитет не тільки так званої «націоналістичної» літератури, а й націоналістичного руху в цілому. І робив це він у кількох площинах. Зокрема, він висміяв «надуманість та месіаністичне позування» Є. Маланюка, яке начебто було присутнє в його інших збірках, що побачили світ після «першої», «найсвіжішої із усіх досі виданих»³⁴. Звісно, першою Маланюковою збіркою С. Гординський вважав збірку «Стилет і стилос», яку чомусь датував 1924 р., тобто не роком її реального виходу в світ, а роком, яким датовані там останні вірші. «Про другу збірку, “Гербарій”, – категорично, але водночас якимось не надто зрозуміло заявив критик, – можна не згадувати»³⁵. Знаємо, що 1924 р. – це рік початку співпраці Є. Маланюка з ЛНВ. Отож, очевидно, натяк мав би бути зрозумілим: пішовши на співпрацю з націоналістичним журналом, Є. Маланюк «заразився» від Д. Донцова надуманими «месіаністичними» ідеями, які згодом трансформував й у власну творчість, зокрема, й у другу збірку «Гербарій».

І отут С. Гординський проявив уже фахову некомпетентність. Якраз обидві збірки Є. Маланюка, нагадаємо, складаються з віршів 1920–1924 рр., тобто ще довісниківського періоду. Більш того, збірка «Гербарій», за задумом автора, повинна була побачити світ першою. Отже, наявний у ній «месіанізм» мав бути притаманний Є. Маланюкові, зокрема, в таборовий період творчості. Та головне, що, аби якнайбільючіше вразити опонента, говорячи про Маланюків «месіанізм», С. Гординський стверджував, що «натяки на нього в ті часи висміяв немилосердно в своєму вірші Дараган»³⁶.

Виникає надзвичайно важливе запитання: на який «немилосердний» вірш Ю. Дарагана посилається С. Гординський? У збірці

³⁴ Там само. – С. 265.

³⁵ Там само. – С. 266.

³⁶ Там само. – С. 265.

«Сагайдак» його точно немає. Та й після довготривалого пошуку в періодичних виданнях того часу віднайти такого не вдалося³⁷. Навпаки, у журналі «Веселка» знаходимо поетичний «Лист» Ю. Дарагана, у якому автором начебто високо оцінена творчість Є. Маланюка³⁸. Правда, 1980 року Б. Бойчук опублікував «сенсаційний» вірш начебто Ю. Дарагана проти Є. Маланюка³⁹. Але звідки (щонайменше на початку 1935 р.) міг про нього дізнатися С. Гординський?

Як би там не було, але у статті С. Гординського маємо натяк на ймовірне використання ще одного маніпулятивного засобу, який можна зустріти й у літературознавстві: так би мовити, «**воскресіння-з-мертвих**» дещо, на жаль, уже призабутого попередника, якому приписують достоїнства лідера, першопрохідця і тому подібне. Особливо «діяльним» є такий засіб, коли прізвище «воскрешеного» взяте з «мартирологу» нації (народу). І вже зовсім «убійчим» він стає, якщо для маніпуляції «воскрешають» близьку для критикованого опонента людину (наприклад, друга, однодумця тощо). Звичайно, така маніпуляція часто глибоко прихована в контексті, але, враховуючи її поверхневу «сакральність», вона, як правило, діє безвідмовно на підсвідомість реципієнта, бо переважна більшість людей і думки не допускають, що для зведення ідеологічних чи навіть «особистих порухунків» можна активно «запрягати» вже мертвих.

Отож, не виключено, аби якнайболючіше «вдарити» по людській гідності опонента й тим самим знецінити його попередню працю, С. Гординський також вдався до абсолютно недопустимого засобу: «висміяв» його начебто «сміхом» мертвого Ю. Дарагана, якого, знаємо, Є. Маланюк високо цінував та вважав за свого «любого побратима»⁴⁰.

Водночас, маючи документальні свідчення про начебто «антималанюківський альянс» щонайменше між двома молодими

³⁷ Дараган Ю. «Я мрійливий і пестливий...»: [зібрані вірші та переклад, що не ввійшли до збірки «Сагайдак»] / Юрій Дараган; публікація М. Крупача // Дзвін. – 2001. – Ч. 8. – С. 23–29.

³⁸ Дараган Ю. Лист. Євгенові Маланюкові / Юрій Дараган // Веселка. – Ч. 4-5-6. – С. 7.

³⁹ Бойчук Б. Два штрихи / Богдан Бойчук // Сучасність. – 1980. – Ч. 1. – С. 66.

⁴⁰ Маланюк Є. Поезії / Євген Маланюк; упорядк. та передмова Т. Салиги. – Львів: УПІ ім. І.Федорова; «Фенікс Лтд», 1992. – С. 37.

львівськими поетами (Бо для чого тоді С. Гординському потрібно було звітувати Б. І. Антоничеві щодо збору інформації проти Є. Маланюка?), виникає також цілком умотивований сумнів: а можливо, і Б. І. Антонич так само у власній статті змалював дещо маніпулятивну візію генези української еміграційної поезії, аби в запропонованому ним ракурсі бачення передової постаті Ю. Дарагана хоч трохи «відсунути» на задній план Маланюкову? Адже знаємо, привід для такого маніпулювання був: Є. Маланюк не надто схвально відгукнувся про першу збірку Б. І. Антонича та мало не звинуватив її автора у плагіаті.

Врешті, не забуваймо, що, зокрема, у «Слові при роздачі літературних нагород дня 31 січня 1935» з промовистою назвою «Становище поета», Б. І. Антонич прилюдно зробив знецінювальний закид творчості поетів-націоналістів, а передусім Є. Маланюка, не називаючи його прізвища: «Я не мандолініст ніякого гуртка. Не вистукую верлібрів на барабані дерев'яного патосу. Знаю добре, що **криця** й бунтарство, котурни й сурми наших поетів це здебільша векселі без покриття»⁴¹. Тут важливо зазначити, що перед тим у листі саме до Б. І. Антонича від 6 березня 1934 р. О. Теліга так само вжила вислів «**крицеві** поети» з явно негативною конотацією, натякаючи передусім на Є. Маланюка⁴². Нагадаємо, що лексема «**криця**» та утворені від неї словоформи належать до індивідуально-опорних у поетичній творчості Є. Маланюка й ужиті там декілька десятків раз.

Не є нашим завданням давати тут якусь політичну, а особливо моральну оцінку діям поетів-критиків. Та, оскільки вже публічним став лист, із якого явно випливає зацікавленість С. Гординського, як і, очевидно, Б. І. Антонича, зокрема, у зборі інформації проти Є. Маланюка, то, закономірно, їх твердження про цього поета потребують скрупульозного аналізу, бо в них можуть бути наявні не тільки суто суб'єктивні, але ймовірно і маніпулятивні висловлювання. Врешті, цілком підтримуємо цитоване спостереження М. Ільницького про «великих людей», що «**поміляються**

⁴¹ Антонич Б. І. Повне зібрання творів... – С. 651.

⁴² Теліга О. Листи. Спогади... – С. 183, 185.

у своїх оцінках і прогнозах». Тому також допускаємо, що, можливо, у твердження Б. І. Антонича (як, наприклад, і С. Гординського) вкрався й суто фактологічні помилки, а можливо, вони і справді незаперечні. Більш того, можливо, саме за Ю. Дараганом варто таки закріпити статус – **«родоначальника»** – «Празької школи», якщо така дійсно була?

У будь-якому випадку, аби відповісти на порушені запитання, передусім необхідно здійснити порівняльно-фактологічне дослідження генези української еміграційної літератури 1920–1930-х рр. загалом (а не тільки окремо поезії), звичайно, залучаючи до нього й текстові джерела безпосередніх учасників цього процесу й пізніших дослідників. Водночас не потрібно забувати, що в ідеологічно-політичних і особистісних протистояннях письменники та вчені (навіть сучасні) могли з приводу певної проблеми висловлювати не тільки суб'єктивну думку чи просто помилятися, але й вдаватися до приховано маніпулятивних засобів, які (хоч часом надзвичайно важко) усе ж можна виявити лише методом фактологічної ретроспекції.

Оскільки саме стаття Б. І. Антонича «Поезія по цей бік барикади» стала одним з основоположних джерел у сучасному літературознавстві при інтерпретації, зокрема, генези української еміграційної літератури 1920–1930-х рр., то для початку хоч би деякі твердження, наявні у ній, потребують ретроспективної перевірки на достовірність викладеного фактажу.