

ІНТЕРТЕКСТ ЛІТЕРАТУРНОГО ЛЬВОВА

ОКСАНА МЕЛЬНИК
ДУША ТА ДУХ ПЕРСОНАЖІВ МИХАЙЛА ЯЦКОВА:
УСВІДОМЛЕННЯ ДИСОЦІАЦІЇ

Надія Мориквас
СТЕПАН ЧАРНЕЦЬКИЙ І ГЕНРИК ЗБЕЖХОВСЬКИЙ:
ОСТАННІ ПРЕДСТАВНИКИ «МУЗІВСЬКОЇ» БОГЕМИ

Олена Галета
«АКОРДИ» ІВАНА ФРАНКА:
СПРОБА САМО-РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

Ольга Шелюх
НА МЕЖІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА І МЕМУАРИСТИКИ
(ПРОБЛЕМА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ)

Марта Госовська
ФЕМІНІСТИЧНІ МОДЕЛІ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА:
ДО ПРОБЛЕМИ НАУКОВОГО І ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

Марія Зубрицька
ПОЕТИКА «ЗЕЛЕНОГО» ЧАСО-ПРОСТОРУ
В ТВОРЧОСТІ Б.-І. АНТОНІЧА ТА Б. ЛЕСЬМЯНА:
СПРОБА ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ

Микола Ільницький
ПЕЙЗАЖІ З ВІКНА
(ВІКОННА ПРИЗМА В ПОЕЗІЇ Б.-І. АНТОНІЧА)

Тимофій Гаврилів
«НА БРАМАХ ЄВРОПИ»:
ЛЬВІВ ТА ІДЕЯ ЄВРОПИ В ЙОЗЕФА РОТА

Іван Лучук
ЛУГОСАДІВСЬКІ ЛІТЕРАТУРНІ МАНІФЕСТИ

Оксана Мельник Душа та дух персонажів
Михайла Яцкова:
усвідомлення дисоціації

Сумніви в існуванні Абсолюту стали за часів модернізму вагомим чинником процесу диференціації індивіда на його *сутнісні* складники. За спостереженням Йосипа Зоранчука, виявлення з-поміж них *душі* як «найбільш активного й найціннішого в житті й поступові людини елемента»¹ почалося від Станіслава Пшибишевського.

Ця розвідка – спроба окреслити семантичне наповнення концептів *дух* та *душа* у творах Михайла Яцкова, порівняти частоту та специфіку їх уживання, лексичне оточення. Здійснюємо це насамперед на рівні осмислення авторської поетики, що передає усвідомлюваність дисоціації духу та душі з погляду письменника і його персонажів. Зацікавлення подібними темами не вщухає у різних культурах. Свідчення цього, зокрема, – публікація матеріалів польсько-німецького семінару «Дух і душа», що відбувся 2001 р. у Варшаві², поява розлогої праці Даріуша Чаї про душу³, лінгвістичні праці з концептуального аналізу тощо.

У текстах Яцкова можна виокремити топос *душі*, що її розглядаємо як *знак цілої особистості* чи її *гідну заміну*. За

¹ Зоранчук Й. *Шляхом душі. Диференціація індивідуума* // Шлях. Вісник літератури, мистецтва і громадського життя. – 1918. – Ч. 3. – С. 30.

² Dusza. *Punkt po punkcie*. – Rok trzeci. Zeszyt trzeci. – Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002. – 286 s.

³ Czaja D. *Anatomia duszy: Figury wyobraźni i gry językowe*. – Kraków: Wyd-wo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005. – 476 s.

прикладі слугують висловлювання у повістях «Блискавиці», «Танець тіней», новелах «Білі вівці», «Готуріди», а саме: «<...> така дрібниця на око, ціхує тебе *цілу*, твою *душу!*»⁴; «Не стрічав *людини, душі*, лише звірині породи»⁵; «<...> я міг тоді любити лиш *душу* “шалену” <...>»⁶, «Не раз в сонній меланхолії відчував я страшний брак <...> близької *душі*, засудженої на вічну самоту у всесвіті <...>» [54]; «*Лише душа* її тремтіла, як гомін по далеких глибинах, в безмежній пітьмі, як глухий стогін під землею» [64]. Іноді прослідковуємо інтелектуальний шлях персонажа від порівняння людини з душею до їх цілковитого ототожнення, у процесі якого інші складники особистості випадають із поля зору, а саме: «<...> думав про Альву. Тепер стояла вона перед ним ніжна, лагідна і добра, як *душа* кращої людини <...>»⁷; «“Се не Альва! Се зовсім інша, глибока *душа*”»⁸. Зауважмо, що зміни в душі персонажа трактовано як поштовх до цілковитої зміни індивіда, як-от у новелі «Поворотний акорд»: «<...> жінка відмінилася *цілком*, як би в *глибині душі* *плекала чужу, далеку думку*» [292]. Інколи, особливо у множині, концепт *душі* поширюється й на семантику людського *тіла*⁹, наприклад у творі «Поганство юрби»: «<...> я слідив здивування і всі неясні ворухення тих плохих, зіпсованих *душ*» [61].

⁴ Яцків М. *Блискавиці: Суспільна студія*. – К.; Львів: Українсько-руська Видавнича спілка, 1913. – С. 55.

⁵ Яцків М. *Танець тіний: Роман з рідного побуту*. – Львів: Шляхи, 1917. – Ч. 2. – С. 239.

⁶ Яцків М. Ю. *Муза на чорному коні: Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті* / Упоряд., автор передм. та приміт. М. Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – С. 54. – Далі, покликаючись на це видання в тексті, зазначатимемо в квадратних дужках номер сторінки.

⁷ Яцків М. *Блискавиці: Суспільна студія*. – К.; Львів: Українсько-руська Видавнича спілка, 1913. – С. 33.

⁸ *Там само*. – С. 39.

⁹ На такому результаті семантичної взаємодії концептів душі й тіла у мовній картині світу акцентують автори мовознавчої праці: Бульгіна Т. В., Шмелев А. Ю. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. – Гл. IV: Дух, душа и тело в свете данных русского языка. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 528.

Такий спосіб зображення душі виявляє тугу автора за чимось, що могло б охопити всю людину в умовах хитання цінностей у довколишньому суспільстві. З іншого боку, центральне місце *душі* в його моделі особистості визначає також той чинник, що вона «поєднує в собі властивості матеріального та ідеального, інтелектуального й емоційного»¹⁰. Так, *пізнати* Іншого – означає в письменника-модерніста «*ввійти <...> в його душу*» («Дівчина на чорнім коні») [209]; метафора ця покликана передати довіру до такого, насамперед особистісного, пізнання: «<...> пізнаю тебе так, як ще ніхто на світі <...>», – переконаний жіночий персонаж. [209] Водночас в іншому тексті – «З циклу вічних поезій» – функціонує тема «*свідомої душі*» [71], що в ній природа творить світло, ідеї [70]. Така душа живе *свідомістю* світла і творення; власне про неї йдеться в новелі «Анатема», коли персонаж характеризує процес пізнання на межі між інтелектуальним та інтуїтивним: «*Перетопив в душі* скарбницю пророків, мудрців, поетів <...>»¹¹.

Душа персонажа набуває певної самостійності, змагаючи до *антропоморфізації*, як-от в епіграфі до твору «Посуди»: «Хто я – не питай мене. *Душа* не любить насильства» [66]. До неї, як до рівноправного співрозмовника, звертається Ніна, героїня повісті «Огні горять» [336]¹². Її-таки найбільше цінують інші персонажі, як-от у новелі «Метеор», де душа заступає дівчину: «Виїмкову красу творить її *душа*. <...> коли не бачу її, то виджу *душу* і тоді свята туга тягне мене за нею»¹³. У цьому контексті присутня в Яцкова тема *потреби вияву своєї душі*, що її зауважуємо, зокрема, в повісті «Горлиця»: «З портретів гляділи очі предків, і кождий з них

¹⁰ Там само. – С. 537.

¹¹ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – Львів, 1917. – (Всесвітня бібліотека, № 9–10). – С. 61.

¹² Про появу в молодопольській поезії до певної міри людиноподібних істот, що серед них і Душа, пише Марія Подраза-Кwiatковська. – Див.: Podraza-Kwiatkowska M. Pustka – otchłań – pełnia (Ze studiów nad młodopolską symboliką inercji i odrodzenia) // *Młodopolski świat wyobraźni* / Studia i eseje pod redakcją M. Podrazy-Kwiatkowskiej. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977. – S. 49.

¹³ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 73.

промовляв: «Я не виявив своєї *душі*, не прийшов на неї слухний час, хоч я тужив за ним. Лишив я по собі лише сліди і знаки, але з них ледве чи відчитає хто мене» [503]. Відчитувано й агресію персонажа стосовно до тих, хто може загрозувати *душі*: «Війна і загибля всім і всьому, що несе смерть чоловікові й його душі» [498].

У цій повісті устами головного персонажа письменник виявляє свій ідеал літературного твору. Так, характеризуючи родову книгозбірню, той наголошує: «<...> твори, не зв'язані ніякими тенденціями, ніякою мораллю, – вони мали на цілі передавати вірно *найглибші стани душі* <...>» [498]. Тема зв'язку *мистецтва* з «*найглибшою душею*» не раз озивається в текстах українського модерніста, зокрема авторемінісцентно – в новелі «Гомін будуччини»: «Він [дзвін. – О. М.] обіймав, тулив скорбну душу споминами про жінчину з прастарого роду. <...> Той звук – се була *поезія її найглибшої душі*» [268]. З образом душі асоційовано тему *творчості* і в інших творах Яцкова: «<...> живу твоєю *душею* в тонах, в моїх найкращих творах і виджу дзеркало моєї *душі* в твоїй поезії» [234]. Вона набуває таємничості, а відтак самого митця трактовано як особливого обранця: «<...> він вдивився знов перед себе, в свою *душу*, і добував з неї нові зачаровані скарби» [246].

У новелах «Гомін будуччини», «Сфінкс», повісті «Танець тіней» окреслено топос *душі* – *носія пам'яті*: «<...> в *душі* остав *спомин* глибокого стогону з далечини» [59]; «Найкращі жемчуги в душі кристалізуються зі *споминів* минулого»¹⁴. Не випадково наголошено в першій новелі на втісі душі персонажа, викликаній саме *жінкою* з минулого.

Уже в ранніх творах Яцкова (новелах «Весняний захват», «Йонська колюмна») постать гарної *жінки* стає *втіленням душі*, про що свідчить звертання до неї як до *Психеї* [59], *Психе*¹⁵. *Таке звертання можна вважати алюзією на античність, де зі словом psyche* на позначення душі померлого пов'язували ніжну жіночу істоту, проте воно апелює й до середньовіччя, коли, за спостереженням Петера Дінцельбахера та Рольфа Шпранделя,

¹⁴ Яцків М. *Танець тіней: Роман з рідного побуту*. – С. 91.

¹⁵ Яцків М. *Чорні крила*. – Львів: Молода Муза, 1909. – Ч. 10. – С. 41.

йому-таки знову надали перевагу¹⁶. В цьому дискурсі натрапляємо навіть на своєрідний вираз інтроспекції чоловічого персонажа, що переживає смерть коханої як смерть власної душі: «Вмирає *твоя душа, твій геній* <...>»¹⁷. На душевному, а не на будь-якому іншому зв'язку між собою та *дівчиною* згодом наполягатимуть персонажі оповідання «Вечерниці Романа Ничанка» та повісти «Блискавиці»: «<...> як цвіт, як поява людини серед сірого муравлища, як непорочна *душа* – ти для мене небайдужна» [242], «Я бажаю твоєї дружньої *душі*, для мене твоя *душа* дорога»¹⁸; мова йде також про певну спадкоємність: «<...> ти не заборониш мені робити з тобою все, що найкраще, найвище, так, щоб моя туга падала діамантами сліз на тебе і вбирала, як русалку, як *дитину моєї душі*» [242].

Повертаючись до алюзій на античність, звернімося до її міфологічних героїнь – Гесперид – і тих випадків, коли їхні образи виринають у новелах «Готуріди» й «Портрет». У першій із них «*сім Готурід ністує душу*» [64], у другій самих Гесперид (чи Готурід) немає, проте душу персонажа порівнювано із «гесперійським джерелом» [87]. Мабуть, письменник знав, що насправді у грецькій міфології німф, що охороняли яблука вічної молодости, було три або чотири¹⁹. Очевидно, число сім, як і уявне джерело²⁰, потрібні йому для виписування атрибутів концепту душі – досконалости, повноти, бездонної глибини.

Із творів Яцкова постає образ *душі, обдарованої здатністю чути й бачити* те, чого зазвичай не можна ні почути, ані побачити. Цей момент експліковано в новелах «З циклу вічних поезій»,

¹⁶ Дінцельбахер П., Шпрандель Р. Тіло і душа: Середньовіччя // *Історія європейської ментальності* / За ред. Петера Дінцельбахера / Переклав з нім. В. Кам'янець. – Львів: Літопис, 2004. – С. 202.

¹⁷ Яцків М. *Чорні крила*. – С. 46.

¹⁸ Яцків М. *Блискавиці: Суспільна студія*. – С. 32.

¹⁹ Див.: Геспериды // *Мифология. Большой энциклопедический словарь* / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. – М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 152.

²⁰ Джерело тут можна трактувати як модифікацію річки Океан, що біля неї, на думку греків, мешкали Геспериди (див.: *Там само*).

«Анестезія і прочуття», «На струнах весни», «Доля молоденької музи»: «Кругом дрижав такий таємний шум, що я став ловити його цілою *душею*» [69]; «Глухий, всесвітній шум дрижав так влучно, що *душа* відчувала крізь гру ефіру оборот землі» [70]; «<...> дався чути той таємний шелест, якого лиш *душа* може почути»²¹; «<...> не чує Стефа її голосу ухом, тільки *душею*»²²; «Не видко його [Бога. – О. М.] оком, але видко душею в тій страшній ясній вічності» [144]. Отож саме душею людина відчуває потойбічний світ, а також Бога. Цю частину особистости пов'язувано в Яцкова зі сферою *sacrum*, як-от у повісті «Блискавиці», новелі «Архитвір»: «Криса ходить по ранній росі, вдивлений в свою *душу*, і се його *молитва*» [489]; «Твориться полум'я в *душі*, яке міг би я засвітити перед тобою лиш в тишині і сутіні *святині*» [223]. Тут немає випадковости, адже раніше бачимо письменникову спробу на рівні тропіки (метафора, порівняння) поєднати в одне семантичне поле лексеми *душа* (=дівчина) та *Бог, святиня*: «В далекій дорозі труду і горя найшов я <...> *душу* творчу, як сон *Бога*, і станула вона, як йонська колюмна до нової *святині* <...>». Далі, очевидно, перший компонент семантичного ланцюжка *Бог* → *душа* → *святиня* редуковано, його перенесено в підтекст. У цьому-таки руслі автор та його персонажі зі щемом, тремкою шаною ставляться до тих, кому вдається зберегти невинність [194], праведність [549] душ.

Не можемо, однак, оминати вияву амбівалентности в потрактуванні концепту *душі*, що його експлікує зізнання персонажа повісті «Горлиця»: «<...> кожний з нас *боявся* себе самого, укритих сил і *крутих печер* людської *душі*» [673]. Згодом у повісті «Танець тіней» страх перед непізнаним у *душі* набуває своєїрідної «конкретики»: *sacrum* міняється місцями з *infernum*. Так, маніпулянтка зауважує: «<...> часом у мене такий день, що *демон* лопоче крилами в *душі*»²³. Тут не йдеться вже про сакральне і потяг до нього, не йдеться про ідеально гладеньку, чисту (очищену вогнем) *душу* індивіда, маємо справу радше зі страхом перед тільки-но відкритим

²¹ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 8.

²² *Там само*. – С. 42.

²³ Яцків М. *Танець тіний: Роман з рідного побуту*. – С. 30.

осердям людської особистості – позасвідомим, що постає в рецепції персонажа як непередбачуване, а отже, небезпечне. Очевидно, Яцків певним чином еволюціонує до зображення такого вияву цього концепту: персонаж повісти Юр Крися зі своїм бажанням пізнавати рухається від знаного до незнаного, щораз глибше спускаючись у внутрішній простір душі: «– Я розумію й відчуваю у людей кожний найлегший відрух на дні душі <...>»²⁴, «<...> згодом усвідомив собі, що ходить йому передовсім о пізнання *укритих глибин* людської душі»²⁵.

Витончена душа персонажа не завжди може відшукати спорідненість з іншими, на це натякають, знов-таки, слухові образи твору «Adagio consolante»: «Віки караюся серед юрби, моя туга випружила слух, і ніколи не зачуваю акордів, які трапляли би до моєї *душі*» [217]. Про «чуйні душі» йдеться в повісті «Горлиця», а саме: «Дорога тих *душ* була все скоро, майже в бігу, обличчя заслухані в мову вселенної, земний світ лише наполовину впадав під їх увагу, вони ловили вмить і переповідали суперечність або згоду між обома світами» [513]. Впадає у вічі взаємопритягання концептів *душі* та *музики, пісні, співу*, як-от у творах «Скам'яніла країна», «Блискавиці», «Горлиця»: «<...> ловив *душею* останні гомони *пісні* <...>» [269]; «За вікном затужила пташина, Крися вслухався і ловив *душею* *спів* пташини» [454]; «Всею *душею* вслухувався я в *музику* його бесіди <...>» [502]. Органічно вписаний тут образ *багатострунної душі*, як це бачимо в оповіданні «Христос у гарнізоні», новелі «Архитвір» [224]: «Між живими *не одна струна* моєї *душі* лишилася...» [119]. В уявленні персонажів Яцкова душа може не лише бачити, а й *передбачати*, про що свідчать повість «Горлиця», оповідання «За горою»: «Далекі прочуття торкали не раз *душу* <...>» [509]; «Дві *душі* пересувалися з одного ока в друге <...> й *відчитували* свій талан» [187].

Це все пов'язане насамперед із топосами *самозаглибленої особистості*, а також *душевної мандрівки*, що підкреслюють незалежність *душі* від *тіла*. І перший, і другий виявні в оповіданні

²⁴ Яцків М. *Блискавиці: Суспільна студія*. – С. 26.

²⁵ *Там само*. – С. 34.

«Вечерниці Романа Ничаєнка»: «<...> відвернув лице, потупив очі поза плече і входив в свою *душу*» [245]; «<...> *душею* мандрувала далеко, як туга по небі» [247]. Окрім того, перший експліковано в новелах «Йонська коломна» (у стосунку до жіночої постаті), «Архитвір»: «Тонула в *душі* за розв'язкою свого життя...»²⁶; «При-тулив руку до уст і вглянув у *душу*» [224]. Як і в інших випадках, у пошуках, що стосуються до життя душі, персонажів цікавить перехід «*поза звичайні межі*» [501]. Однак на те, що постійне самозаглиблення може стати найгіршою отрутою в житті індивіда, натякає «Полк Ойзієна» [214]. Топос *мандрівки душі* – у контамінації з темою *душевних видінь* – оприсутнений у творі «Йонська коломна»: «<...> се не був сон. Се було *видіння душі*, що *покинула тіло...*»²⁷. Момент переходу *тілесної* подорожі у *душевну*, що його характеризують відчуття позачасовости, полегшення, звільнення, піднесення, а відтак і спілкування з вищими силами, намагається передати письменник у новелі «Картина з дневника»: «Іду поволі, плентаюся між корчами, гублю дійсність, минувшину, і стаю легким, вольним, а Херувими осіняють мою душу такою поезією, що плачу з утіхи»²⁸. Топос душевної мандрівки взаємодіє з наступним – топосом *вічності* – у творах «Похилена вежа», «Йонська коломна», «Доля молоденької музи»: «Очі вдивлялися перед себе в задуману глибіню *вічності* і ловили свою *душу*, як нурець перлу в морю»²⁹; «*Душа* спливається з *тихим світом*»³⁰, «<...> *душа* линула в *вічнім світі* й дивилася на тайни <...>»³¹; «Забула про себе, про все, остала лиш *душа* і бажала *вічного щастя...* » [144]. Отож не дивно, що саме *покійної* матері стосуються слова персонажа новел «Боротьба з головою», «Adagio consolante»: «Покійна будить в мені *душу*, і переді мною постає дивний світ образів» [150]; «Матінко

²⁶ Яцків М. *Adagio consolante* / З портретом автора і вступ. словом про М. Яцкова. – Львів: Новітня бібліотека, 1912. – Вип. 4. – С. 32.

²⁷ Там само. – С. 45.

²⁸ Яцків М. *Чорні крила*. – С. 82.

²⁹ Там само. – С. 89.

³⁰ Яцків М. *Adagio consolante*. – С. 33.

³¹ Там само. – С. 44.

моя кохана... моя творча сльоза... Ти дала мені *душу* <...>» [217]. Мати, поєднана з вічністю, постає якщо не дарувальницею, то своєрідним посередником між тією-таки вічністю та сином.

Безпосередній стосунок до концепту душі має змодельована авторська опозиція *тутешнє життя (суєта)/вічність*, реалізована в повісті «Горлиця» й новелі «Йонська коломна», а саме: «Коли приглянутися *життю*, <...> то застрашує нас повинь непотрібного тягару, що все і всюди спиняє нашу свободу, <...> *вбиває безсмертність душі*» [498]; «<...> лиш *суєта* пересувала відвічну правду через *душу*, як місяць в затьмі свою тінь по землі»³². Тему ворожості *життя-у-світі* щодо *душі* актуалізовано й у повісті «Блискавиці», де, за висловом Юра Криси, життя «<...> псує нас, <...> затроює серце, *ломить душу*» [495]. Тож вона потребує *відпочинку* – і ця потреба, в авторській інтерпретації, викликає появу двох варіантів мотиву:

- *Відпочинок на природі*, як-от у творах «Сфінкс», «Благословення винограду», де ліси «принаджували <...> *душу* своїми казочними чарами» [257] й вона «відпочивала серед *лагідної і спокійної гармонії* сего *захисту*»³³;
- *Сон, забуття*, що його відчитуємо в новелі «Йонська коломна», повісті «Горлиця»: «<...> *сон, сон-забуття сповив* їх хору *душу*»³⁴; «<...> божественна відрада і *забуття обіймили* мою *душу*» [545].

Протиставлення життя-буденности, життя-суєти і природи, можливості забуття стосовно до людської душі поглиблює семантика супровідних лексем: *застрашувати, спиняти, вбивати, затроювати, ломити* – і *принаджувати, лагідний, спокійний, захист, сповити, обіймати*, – антонімічних за ознаками *агресивність/ніжність, спокій*.

В окремих текстах проартикульовано зв'язок *душ*, здійснюваний через *очі* персонажів: «Страх перелітав крізь *очі* одної *душі* в

³² Там само. – С. 46.

³³ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 66.

³⁴ Яцків М. *Adagio consolante*. – С. 40.

другу» [187]; «Тисячі материних, жіночих, сестриних, дівочих і батьківських *очей* в скаменілій розпуці, крізь сльози впивалися в нас, западали в *душу* <...>» [524]. У першому випадку спостерігаємо навіть момент інтеріоризації початково тілесного образу, зміщення його семантичного наповнення. Письменник авторемінісцентно звертається до нього в іншому творі, а саме в новелі «Йонська коломна», коли її жіночий персонаж, Лідія, зазначає: «День спішить очі, ніч отвирає *очі душі*»³⁵. Пізнання таємниць іншої особистости змальовано у цьому тексті шляхом поєднання образів *душі* та *душі очей* в устах чоловіка, Ореста: «Я видів *душу Твоїх очей* в темних плесах, <...> видів їх в докорах сумління, в ясних вітхненнях, коли *душа* тряслася від захвату і сліз»³⁶. Відчутно, що автор мав потребу зіставити очі тілесні й очі душевні, аби провести між ними певну межу – та віддати перевагу тому, що бачать останні.

Всупереч бажанню персонажів порозумітися, остаточне *поєднання душ* залишається для них незбагненим і недосяжним: «Як тяжко злучитися в одну *душу*. Чому все щось таємне ділить нас? Чим більше горнуся до Тебе, Тим дальше я від Тебе»³⁷. Експлікований у новелі мотив породжено, мабуть, переконанням Яцкова у тому, що душа кожної людини як центр її внутрішнього життя є самодостатня й неповторна³⁸.

Незважаючи на опозиційність до матеріального *тіла*, *душа* може бути пов'язана в текстах із певними фізичними відчуттями, зокрема больовими. Це стосується до творів «Анатема»³⁹, «Огні горять», «Білі вівці», а саме: «Душа стала знов *боліти* <...>» [316]; «<...> давні німі *болі* душі <...>» [55]. Її асоційовано також із фізичними потребами персонажів, як-от у новелі «Скам'яніла

³⁵ Там само. – С. 44.

³⁶ Там само. – С. 39.

³⁷ Там само. – С. 40.

³⁸ Розглядаючи головні мотиви польського модернізму, А. Гутнікевич по-іншому трактує генезу недосяжності поєднання душ. За його спостереженням, це драма лише для чоловіка, адже тільки він марив про вічне поєднання з жінкою, тоді як нею керувала «сліпа воля виду» (Hutnikiewicz A. *Młoda Polska*. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 1996. – (Instytut Badań Literackich PAN). – S. 43).

країна»: «<...> невгасний голод душі палав в її грудях <...>» [271]. Тут не випадкова присутність лексеми *грудь*: у мовній традиції вона може замінювати концепт *серце*, що не раз вступає в синонімічні зв'язки з *душею*. Проте необхідно зауважити, покликаючись на влучне спостереження Є. Урисон, що, на відміну від душі, «серце уявлюване лише як орган почуттів та пов'язаних із ними бажань людини, однак не її внутрішнього життя в цілому»⁴⁰. Цей момент виявний у повісті «Огні горять», де *серце* позначає найспонтанніше, найприродніше у естві персонажів: «<...> він питав її цілим *серцем*, усею скорбною *душею* <...>» [338]. Письменниково розрізнення концептів *душі* та *серця* відчитуємо в повісті «Огні горять», причому з певністю можна стверджувати, що перший знаходиться на вищому рівні, значення його для особистості універсальніше, адже саме до душі апелює персонаж: «Чи лишиться на тих хвилях слід твоєї поезії, який знайшов би колись відгомін у другім <...> *серці*? Чи *одушевить* його відновленою луною?» [336]. Топос *душі-органу* підводить автора до витворення образу настільки зболеної (тобто такої, що до крайніх меж увібрала в себе те, чим перейнята особистість), аж обважнілої, *матеріальної душі*. Це вдається йому на рівні розгорненої метафори з використанням лексем *камінь*, *витихати* в новелі «Анестезія і прочуття»: «<...> студений *камінь* входив в мене і *витихав* мою *зболілу душу*. <...> Так перетворювалося все в міру як умирала любов, а душа ставала *плідна*»⁴¹. Як *вмістилище* докорів сумління, матеріалізовано душу в новелі «Самотний огонь»: «*Душа* Радана була як *під скалою*, в *ній* повзали гадуки і гризли його совість»⁴².

Концептом *дух* Яцків-модерніст послуговувався набагато рідше, ніж розглянутим поняттям *душа*, тож не дивно, що він менше проноансований у його творах. Предтеча польського модернізму Юліуш Словацький, за спостереженням дослідниці

³⁹ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 62.

⁴⁰ Урисон Е. В. Фундаментальные способности человека и наивная «анатомия» // *Вопросы языкознания*. – 1995. – № 3. – С. 5.

⁴¹ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 7.

⁴² Яцків М. *Смерть Бога: Нариси й новелі*. – Львів: Новітня бібліотека, 1913. – Ч. 13–14. – С. 17.

Б. Адамкович-Ігліньської, у передгенезійській творчості, особливо в ранніх поезіях, вдається до терміну *душа* значно частіше, ніж до терміна *дух*; далі ці поняття мають однакові кількісні показники, а в генезійському періоді домінує *дух*⁴³. Еволюція послуговування цими концептами в Яцкова інша. Як видно згодом із хронологічного аналізу збірок малої прози, в українського письменника не змінюється концептуальна домінанта: нею впродовж усієї життєтворчості залишається *душа*, проте посилюється внутрішня потреба автора вдаватися до обидвох понять – і *душі*, й *духу*.

Якщо звернутися до християнської антропології, людина має потрібну будову: *дух* – *душа* – *тіло*; проте складається враження, що ранньомодерністські зацікавлення автора повертають цей умовний лексичний ланцюг навспак: домінантами в структурі особистості його персонажів стають *душа* й *тіло*, утворюючи стійку опозицію, а *дух* радше доповнює їх, виходячи за вузькі для нього рамки індивідуальності. Намагаючись локалізувати дух усередині персонажа, як-от у новелі «На струнах весни»: «Сила *духа* і краса *тіла* твориться в тобі»⁴⁴, – він прочуває їх несумісність, адже інакше персонаж «Анестезії і прочуття» не питав би: «Земле-земле, чому не видаш чоловіка? Чи сила твоя зужилася, чи *тіло* не в силі помістити в собі *духа*»⁴⁵. Процес дезінтеграції триває, тож приковує до себе увагу письменника: «Тіло площило в блуканні річевих дилематів, а дух – в синтетичних...»⁴⁶.

Яцків моделює опозиції, що до їх складу входить аналізований тут концепт, у творах «Вознесення Анни Гірам»⁴⁷, «Горлиця» [551], серед них: *природа/дух*, *дух/плоть*. Друге протиставлення виявне у наївно-мовній свідомості, де опозиції *дух* – *плоть* і *душа* – *тіло* фіксують протиставлення нематеріального й

⁴³ Нахлік Є. К. *Антиномія матеріалізму і спіритуалізму у Словацького // Нахлік Є. К. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики / НАН України. Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Львів, 2003. – С. 384.*

⁴⁴ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі.* – С. 39.

⁴⁵ *Там само.* – С. 7.

⁴⁶ *Там само.*

⁴⁷ *Там само.* – С. 55.

матеріального⁴⁸. В іншому семантичному полі повісти «Горлиця» як антагоніста *духу* трактовано *місто*: «В давнину людський дух вмів вибирати місця для своїх домівок і святинь. Красу давніх глибин убило місто» [500]. Цікавий момент: в ознаці, що за нею протиставлені компоненти опозицій *дух/плоть* та *дух/місто*, є дещо спільне, адже саме місто можна розглядати як суб'єкт плекання плоті, воно-таки метафорично уособлює зростання відстані до духу – від не духового, але живого до рукотворного, неживого, усвідомлено матеріального.

Зосередьмося тепер на питанні, наскільки і як саме український модерніст відмежовував один від одного концепти *духу* та *душі*. Так, паралельно з топосом *мандрівки душі* у його текстах виявний топос *духової мандрівки*, проте, на відміну від першого з них, увагу тут зосереджено не на самому пориванні поза світи, а якраз на *поверненні* звідти з *новими цінностями*, як у новелі «Жінка Сарданапала» [251]. Духові мандри триваліші в часі, на що вказує використання автором лексеми *хвиля*, що її сприймаємо як протилежність, те, що втягнене у саму *мандрівку*: «В духовій мандрівці в тузі за красою вітав з захватом отсю творчу хвилю» («Огні горять») [484].

Отож видається, що *дух* функціонує як *найактивніший відцентровий первень* у складі особистости, зокрема персонажа повісти «Огні горять» Остапа. Він зізнається: «Одиноке забуття в спокою, серед природи, серед широї простоти, а все-таки дух *пре мене до руху*, вражень, мук, до заглади» [325]. Саме дух стає осердям індивіда під час поставлення й осягнення мети, та навіть якщо про це ще не йдеться, він-таки концентрує в собі дієві інтелектуальні можливості. Зауважуємо це щодо Данила Юрти в новелі «Смерть Бога»: «Чекає і слухає з *напругою духа*»⁴⁹. У цьому контексті для персонажів Яцкова («Смерть Бога», «Блискавиці») важлива *самостійність*: вона забезпечує можливість

⁴⁸ Булыгина Т. В., Шмелев А. Ю. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. – Гл. IV: Дух, душа и тело в свете данных русского языка. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 526.

⁴⁹ Яцків М. *Смерть Бога: Нариси й новелі*. – С. 47.

виходу за звичні межі, як-от: «Дослід правди та *бережіння духа перед всякими впливами* вивели його далеко поза границі»⁵⁰; «Де ти, благородний Духу! <...> ти втворив мені очі на *таємні світи, яких я досі не оглядав*» – відтак, ця риса особистості опиняється під загрозою у творі «Жінка Сарданапала»: «Самостійність духа – найвищий скарб і тому лакомий для злодіїв і повій в критиці» [262]. У парі з темою *духової самостійності* йде інша, споріднена з нею – *самотності*; реалізуючи її, автор додає до дії внутрішніх чинників впливу на індивіда ще й зовнішні, а саме: «*Самота* скриває верхню слабкість <...>, вкриває втому тіла, а *сталить дух*» («Христос у гарнізоні») [116]; «Лише самотник носить в собі праведне дзеркало духа»⁵¹. Про *потребу зміцнення духу* свідчить і розщеплення зазвичай сталого словосполучення в новелі «Дівчина на чорнім коні», у повісті «Блискавиці»: «Збирала останки *сили й духу*» [209]; «Поблагословіть мою *силу*, аби вона стала проречистим *духом* <...>» [495]. Окрім міцності, чоловічий персонаж оповідання «Вечерниці Романа Ничаєнка» цінує таку ознаку *духу*, як непорочність, що в Яцкова характерна і для *душі*: «Люблю стояти в тіні людських осудів, сам нарочно відстрашую їх від себе, аби забезпечити собі спокій, волю і *непорочність духу*» [241]. Письменник, авторемінісцентно звертаючись до відзначених попередньо тем, намагається іноді їх синтезувати; одна зі спроб, що поєднує в дусі риси *мандрівника, самотника*, розкриває мету внутрішніх пошуків – *створення «себе в собі»* [494]. Цілісному духові, духово-творчому процесу протистоїть у повісті «Танець тіней» явище духового роздвоєння Миколи Паляниці, що має демонічний відтінок: «Настав в нім роздвій. *Білий дух* плакав, *сатана* реготався»⁵².

З одного боку, як це помітно в повістях «Огні горять», «Танець тіней», дух *не локалізований у тілі*: «Збіжжя леліли, вдалині шумів ліс, виднокруг – як синє море. *Дух* Остапа *розпливався* в тім морю» [324], «*Дух розходитьсь* у млі, болі вколискуються,

⁵⁰ Яцків М. *Смерть Бога: Нариси й новелі*. – С. 96.

⁵¹ Яцків М. *Танець тіний: Роман з рідного побуту*. – С. 35.

⁵² *Там само*. – С. 67.

пропадають острі обриси»⁵³; з іншого – дистанційовано він здатен відчутти найнепомітніші процеси, що відбуваються всередині цього тіла. Другий випадок демонструє твір «Блискавиці»: «<...> дух відчуває, що ритм живчиків стає чимраз більше гарячковий»⁵⁴. На рівні тропів Яцків послуговується у цьому дискурсі зіставленням концептів *духу* та *світла*. Спочатку в новелі «Христос у гарнізоні» змодельовано їх порівняння, причому визначальними є настрої смутку, нудьги, що детермінують стан сну, тобто духової пасивності: «Смутне *світло* нудьгувало серед цісарських мурів, як сонний *дух* сторожа <...>» [116]. Натомість у метафоричному поверненні до теми *духу-світла*, що відбувається в новелі «Архитвір», пасивному станові сну протиставлено момент духової активізації, своєрідного прокидання – «розсвіт духа» [225]; світанок приносить просвітлення-розуміння.

Життя духу в текстах Яцкова залежить від *реалізації таланту* персонажів: якщо немає можливості розвитку таланту – настає духова смерть індивіда. Топос *смерти, або не-життя духу* виявний, наприклад, у новелах «Поганство юрби», «Посуди»: «<...> я чув, <...> як *дух вмирає* без просвітку і нуряєсь холодно в *розкладі таланту*» [60]; «Всі сили марнувалися в буденщині, а *дух ще не жив*» [68]. Топос духової смерті тісно пов'язаний із топосом замирання, спорожніння душі, що на нього натрапляємо в повісті «Танець тіней»: душі тих, у яких «висохло духове життя», «як старе цвинтарище»⁵⁵. Проте «глибини духу» займає все-таки не творчість, розповідь персонажа згадуваної вже новели «Жінка Сарданапала» виявляє його остаточне покликання – «досліди буття» [253].

Подекуди концепт духу трактовано в текстах не як індивідуальну, а міжособистісну субстанцію⁵⁶, як це бачимо в новелі «Скам'яніла країна»: «<...> вікова неволя і кривава боротьба творили перед

⁵³ Там само. – С. 93.

⁵⁴ Яцків М. *Блискавиці: Суспільна студія*. – С. 51.

⁵⁵ Яцків М. *Танець тіний: Роман з рідного побуту*. – С. 36.

⁵⁶ Таке значення концепту дух зауважено, зокрема, на мовному матеріалі (див.: Булыгина Т. В., Шмелев А. Ю. *Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики)*. – Гл. IV: Дух, душа и тело в свете данных русского языка. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 528).

ним найкраще свято духа» [269]; «<...> найкращі дари людського духу, гармонія піфагорейських сфер обрїю, <...> се була любка поета» [270]. У такому розумінні ця субстанція споконвічна: «<...> зі століттями затратилася воля і безсмертність творчого духу» («Горлиця») [497]; хоч ознаку споконвічності перебирає на себе й дух персонажа, усвідомлюваний як частина тієї міжособистісної субстанції, а саме: «<...> від віків тужить мій дух»⁵⁷. Цей момент – значеннєвий місток до теми *духової спадкоємности*, виявної у творі «Горлиця»: «<...> лиш зроблене у вітхненню душі руками предків має свою мову, говорить до нас як *пам'ятка давнього духа*» [500].

Спроба відчитати мовні образи *душі* та *духу* викликає потребу створення їхньої «біографії» із застосуванням *діахронного підходу*. Розгляньмо під таким кутом зору збірки новел Яцкова. У першій із них, «**В царстві сатани**» (1900), поняття *душа* (*душевний*) жито 35 разів, *дух* – лише 5. Мала кількість мовних маніфестацій другого концепту накладається на його семантичне поле: вони взаємозумовлені. У «*царстві сатани*» (звичайному світі людей у розумінні Яцкова) дух або скований, обмежений зовнішніми обставинами, «вмирає без просвітку», або для нього ще нічого не зроблено, він «ще не жив»⁵⁸. Ці мотиви – скованости, заникання, ще-не-життя духу – реалізовано в новелах «Осінна неділя в касарни», «Поганство юрби», «Посуди». Вони відбивають персонажеве усвідомлення своєї підпорядкованости іншим індивідам, речам, при цьому в кожному випадку персонаж цей схильний до рефлексування. Така «недухова» ситуація посилена образом *анархії в душах*⁵⁹ та *мотивом болю* в широкому розумінні, що його ці душі переживають⁶⁰. Уже в першій збірці з метою нюансування цього мотиву автор вдається до метафоричного отілеснення душі, а саме: «вдарив по душі», «вгризлися в душу»⁶¹. Споріднені між собою мотиви

⁵⁷ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 74.

⁵⁸ *Там само*. – С. 12, 13, 37, 106, 108.

⁵⁹ *Там само*. – С. 10.

⁶⁰ *Там само*. – С. 15, 31, 45, 47, 97.

⁶¹ *Там само*. – С. 82.

душевної волі, вкладання душі у щось, потреба або відчуття *світла* в душі⁶². Тут вибудовуються певні опозиції: душі «повної вражінь і глибокої як море» / «пустки в душі» після завершення справи; «сухої душі», нездатної обдаровувати інших / «жемчугів душі»⁶³.

Семантика концептів *душа*, *дух* змінюється у збірці **«Казка про перстень»** (1907), що в ній перший ужито 10 разів, другий – 3. У стосунку до *душі* зовсім відсутній «больовий» аспект, присутній у першій книжці Яцкова: «Ти, Мамо, *покинула* мене, як покритка, на *тверде і чорне лоно землі, всьо забрала, а душу лишила*», – нарікає персонаж новели «З циклю вічних поезій»; натомість дівчина-Муза «Забула про себе, про всьо, *остала лиш душа* і бажала вічного *щастя...*»⁶⁴. В обидвох текстах персонажі залишаються *лише* з душею, проте їх очікування та реакції різні: пасивність змінюється на активність, зникають моменти примусу та фаталізму, відтак надія витісняє невдоволення. Ознаку *глибини душі*, зауважену «В царстві сатани», автор доповнює безмежністю, невичерпністю⁶⁵, саме на невичерпності акцентовано в порівняннях із джерелом, морем. Поряд із *тілом* письменник апелює до *духу*⁶⁶, *артикулюючи внутрішній неспокій персонажа, пошук відповідей на екзистенційні запитання*⁶⁷. Кількісне «поменшання» концептів *душа* й *дух*, а водночас оптимістичніше їх звучання може до певної міри пояснити фраза Яцкова з ескізу до автобіографії про те, що 1902–1906 роки для нього «минули живо в артистичній праці»⁶⁸.

Невеликий часовий проміжок між попередньою та наступною збіркою малої прози, **«Чорні крила»** (1909), приносить злам

⁶² Там само. – С. 15; 40, 56; 45, 48.

⁶³ Там само. – С. 52, 53, 56; 52, 56.

⁶⁴ Там само. – С. 45, 65.

⁶⁵ Там само. – С. 16, 19, 60.

⁶⁶ Там само. – С. 48.

⁶⁷ Там само. – С. 19, 59.

⁶⁸ Яцків М. *Автобіографічні матеріали* // Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Ф. 98. – № 243. – 31 арк.

у свідомості автора та його персонажів. Так, замість нейтрального слова «зміст» маємо значеннево вагомніше словосполучення, що слугує своєрідним «індикатором» головної, на погляд Яцкова, теми всієї збірки: «Горе душ в сій книжці». У вісьмох з-поміж тридцяти шести випадків концепт *душі* супроводжує негативна, болісна атрибутика. У його семантичному полі – лексеми *горе, запропастити, скрута, жебранина, нужда, висушити, плохий*⁶⁹. Ба більше, персонажеві одного з текстів, «Адонай і Бербера», доводиться визнати смерть власної душі, що в його сприйнятті відповідає скаліченню людини в цілому⁷⁰. Душа відчуває марноту цього світу⁷¹ й піднімається над нею⁷². Усупереч негачії, саме в цій книжці письменник повертається до метафорики *світла*, пов'язаної з душею. В усіх випадках важливий комбінований спосіб освітлювання звідкись згори і водночас зісередини, коли оті «згори» та «зсередини» накладаються, підносячи саму душу, а саме: «благодатний *досвіток* душі», «<...> Херувими *осіняють* мою душу <...> поезією», «<...> душу *пронизувало світло* ясных вчинків, щирости й сумління»⁷³. Лексема *дух* виявна у цій збірці сімнадцять разів, відчутно більше, ніж у попередніх. Уперше виникає мотив колективно-історичного *духу*⁷⁴; у стосунку до індивідуального – визнано його потреби⁷⁵ та активну роль у становленні особистости. Він «отвирає простори», у творчості прирівнюється до божественного⁷⁶. Цей творчий дух опиняється в Яцкова поміж безоднями: своїми власними та безоднею необмежених правд⁷⁷, – і свідомо унезалежнюється від тіла як щось цінніше, тривкіше. Про це свідчить алузія на біблійну розповідь

⁶⁹ Яцків М. *Чорні крила*. – С. 8, 60, 64, 87, 105.

⁷⁰ *Там само*. – С. 64.

⁷¹ *Там само*. – С. 53.

⁷² *Там само*. – С. 100.

⁷³ *Там само*. – С. 55, 82, 87.

⁷⁴ *Там само*. – С. 3, 48, 56–57.

⁷⁵ *Там само*. – С. 43.

⁷⁶ *Там само*. – С. 54; 3, 13, 92.

⁷⁷ *Там само*. – С. 3, 68.

про створення людини, а саме: «<...> для духа байдуже, яка на нім глина»⁷⁸.

У книжці 1912 року «**Adagio consolante**» кількісні індекси концептів душа і дух фактично дублюють показники попередньої збірки (душа – 37, дух – 18). Однак саме в ній з'являється мотив духового пророцтва, в іншому варіанті – духової чуйності⁷⁹; до топосу духового звільнення⁸⁰ долучаються «розвій і поступ», «боротьба»⁸¹. Персонажі відкривають для себе можливість духового божевілья, існування позасвідомої сфери духа⁸². Художнє дослідження нетілесного в людині торкається в цій книжці й душі: з одного боку, реактуалізовано мотив її смерті, з іншого – запропоновано можливість самостійної, безтілесної подорожі⁸³. У випадку смерті душі спостерігаємо зміни: це не та смерть, що її констатував персонаж новели «Адонай і Бербера», це смерть Іншого, що її митець переживає як свою власну. Вкрадається до цієї збірки мотив душевної хвороби⁸⁴, що не раз озветься у книжці «**Далекі шляхи**»⁸⁵.

Над текстами збірок «**Чорні крила**» й «**Adagio consolante**» Михайло Яцків працював у час, коли існувало літературно-мистецьке угруповання «Молода Муза», до того ж 1906–1912 роки він називає «найчорнішими» та найбільш непевними у своєму житті⁸⁶. Підставою для таких характеристик були матеріальні нестатки, що пригнічували й ламали письменника. Ось уривок із його спогадів: «Від 1906 до 1912 майже щоденно, коли виходив я з дому, не знав, чи верну живий, а вечерами почував себе, як моряк, що вернув з небезпечної дороги. Були часи, що я не розставався з револьвером.

⁷⁸ Там само. – С. 12.

⁷⁹ Яцків М. *Adagio consolante*. – С. 35, 49.

⁸⁰ Там само. – С. 46, 68.

⁸¹ Там само. – С. 65, 67.

⁸² Там само. – С. 50, 82.

⁸³ Там само. – С. 46, 45.

⁸⁴ Там само. – С. 40.

⁸⁵ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новели*. – С. 53, 84.

⁸⁶ Яцків М. *Автобіографічні матеріали*.

<...> Передовсім невсипущим трудам своєї жінки завдячую, що за весь той час не пальнув собі в лоб <...>». Мабуть, модерністські тенденції, з одного боку, й біографічні моменти, з іншого, спричинили відчутні зміни семантичного наповнення та кількісних показників понять *душа* та *дух* порівняно з попередньою книжкою.

Наступна – недатована збірка **«Смерть Бога»**. Рідше вдаючись до лексеми *душа* (двадцять три рази порівняно із тридцятьма шістьма в попередній книжці), письменник розширює її асоціативне поле. У топосі душі з'являється образ *вогню* як маркер її активізації на межі з бунтом⁸⁷. На присутності *духа* (лексему вжито 13 разів) і його інакшості у порівнянні з душевним та фізичним складниками людської особистості наголошувано в різних контекстах: «фізична і духовна робота», «духовне людське життя», «духові творчі справи», «духові тайни»⁸⁸.

Далі (у збірці **«Далекі шляхи»**, 1917) кількість артикуляцій концепту *дух* збільшується (21), проте не настільки суттєво, як поняття *душа* (55). Тут, «далеко відійшовши» від першої книжки, письменник повертається до поезики больових відчуттів у душі. Він вдається до фізичних явищ, аби метафорами передати знечулення через замерзання або роз'ятрення через загоряння: «<...> студений камінь <...> випихав мою зболілу душу», «<...> мертвецький усміх морозив душу»; «<...> дівчина за кожним рухом забирає йому душу і лишає там грань», «<...> жива душа стала, як огненна рана»⁸⁹.

Отож концепти *дух* та *душа*, знакові для літератури модернізму, – одні з ключових у творчості Яцкова. Завдяки їм можна краще збагнути внутрішній світ персонажів цього письменника, що разом з автором проходять складну еволюцію у сприйнятті дисоційованих складників особистості. Домінантним у тріаді *душа* – *тіло* – *дух* незмінно для Яцкова залишається поняття *душі* – як індикатор інспірації його текстів модерністським світосприйняттям та спрямованості насамперед на почуттєве самовираження.

⁸⁷ Яцків М. *Смерть Бога: Нариси й новелі*. – С. 26, 80.

⁸⁸ *Там само*. – С. 65, 69, 86, 96.

⁸⁹ Яцків М. *Далекі шляхи: Нариси і новелі*. – С. 7, 54, 25, 63.

Степан Чарнецький і **Надія Мориквас**
Генрик Збежховський:
останні представники
«музівської» богеми

У колоритній історії обидвох сусідніх муз – «Молодої Музи» і «Молодої Польщі» – не так уже й багато постатей, які б їх єднали наживо. Особливо це стосується вже власне постмузівського періоду – в українському контексті це міжвоєнні десятиріччя, коли творчість молодомузівців розглядалася в ретроспективі, натомість почали оживати спогади та міфи про її богемність.

Степан Чарнецький – «найбільше консекветний галицький богеміст, навіть ще тепер, в періоді свого життя, коли вже пора «присісти». Ще й сьогодні він вірний товариш і друг другого ж такого богеміста польського, Збежховського, і Львів затратив би своє обличчя, якби їх не стало»¹ – констатував «історик» «Молодої Музи» П. Карманський у 1936 році. У тому, що Степан Чарнецький – єдиний з молодомузівців «переріс» часові межі української богеми й залишався богемістом до кінця життя, не маловажну роль відіграла його довголітня дружба з Генриком Збежховським – яскравим (і також останнім) представником молодопольської «циганерії». (Молодополяки-львів'яни належали, окрім старшого від них Каспровича, до другого покоління «Молодої Польщі», народжених у 1870–1880 рр.² Це, зокрема,

¹ Карманський П. *Українська богема*. – Л.: Ліпарт, 1996. – С. 74.

² Malik J. A. *Kultura i nauka // Historija Literatury Polskiej: W 12 tomach*. – T. VII: *Młoda Polska*. – Cz. I. – Rozd. 2. – Bochnia; Kraków; Warszawa: W-wo SMS, 2004. – S. 84.

Мариля Вольска, Кароль Іжиковський, Остап Ортвин, брати Станіслав і Вінцент Кораб Бжозовські та ін. Зі Львовом були пов'язані Габрієла Запольська (творила тут у роках 1900–1921), Вільгельм Фельдман, Здіслав Дембіцький і Єжи Жулавський (фрагмент його драми «Йюля» С. Чарнецький включив у своєму перекладі до збірки «В годині задуми»³).

Таких по-справжньому популярних людей, яким був Генрик Збежховський у міжвоєнному Львові, тепер важко уявити. Автор запаморочливої кількості віршів легкої лірики, які публікувалися впродовж кількох десятиріч не лише у збірках, але й у багатьох газетах як типові «одноденки», він створив цілу школу легкої сатиричної літератури, великою мірою львівським «балаком». Він був двічі удостоєний престижних літературних нагород: 1928 р. – Літературної нагороди міста Львова і 1938 р. – Золотого Лаврового вінця Польської академії літератури. Чи визнання Збежховському принесли серйозніші жанри, які вимагали більшої праці? Мабуть, слово *серйозний* не відповідає самій природі таланту цього митця. Як і Чарнецький, він був різнобічно обдарованою людиною і плідно працював у різних сферах... Вони були ровесниками (народився Г. Збежховський 1881 р., у Львові), себто людьми одного покоління. І хоча часто, за логікою галицької історії, опинялися по різні боки барикад, у житті та в мистецтві вони були разом. Ось як подає Г. Збежховського стаття в енциклопедії: «Поет, прозаїк, драматург, сатирик, співробітник львівської преси: редактор (у 1920–1926) сатиричного тижневика «Szcutek»⁴. За освітою – правник (студіював право у Львівському університеті), однак мав довголітню посаду урядника відділу фінансів Львівського магістрату. Місце праці – львівська Ратуша – також спільне для польського й українського богемістів. (Перед Другою світовою війною С. Чарнецький працював тут пресовим секретарем). Проте найбільше їх єднав богемний спосіб життя.

³ Malik J. A. Kultura i nauka. – S. 43–46.

⁴ *Wielka Encyklopedia powszechna*: Zbierchowski Henryk – Warszawa, 1969. – Т. 12. – S. 667.

Кав'ярні, безсумнівно, були необхідним чинником «музівської» естетики, адже допомагали першим модерністам створювати власне середовище. Для молодомузівців вони були ще й екзистенційною потребою теплого та комфортного пристановиська, де, за словами П. Карманського, «бідний український мистець, що звичайно мешкає в найпідлішій норі, без світла, без повітря і без тепла зимою, находив у довоєнних часах комфорт: вигідне сидження, тепло, чимало світла, багато часописів і журналів у кількох мовах, лексикони... а врешті цікаве товариство... – все за ціну кільканадцять сотиків, які він платив за чай і каву. За ціну тих кільканадцять сотиків він впродовж цілих годин міг грати ролю справжньої людини і мав змогу працювати інтелектуально»⁵. Знаємо, що молодопольки мали можливість створювати й домашні салони. Але все-таки поняття богеми, циганерії найперше тісно пов'язано з кав'ярнями як місцем зустрічей задля спілкування й творчих дискусій. Про роль і значення кав'ярні в житті «Молодої Музи» багато написано її літописцями – П. Карманським та М. Рудницьким. З усіх львівських кав'ярень, зазначав П. Карманський, найпривабливішою для української богеми в першій декаді ХХ ст. була «Монополька» (куди ще заходив І. Франко на газети з усього світу та склянку чаю) і «Централка» (надто причетна до історії «Молодої Музи», адже тут благословлявся на світ часопис «Сьвіт», що означив появу нового літературного угруповання). Побічна роль припала «Народній гостинниці», яка була надто своя і загомінка для письменників. Проте ще у 1935 р. саме тут сподівався зустріти С. Чарнецького Б. Лепкий, про що сповістив тому у листі: «Я в п'ятницю, як буду здоровий, вибираюсь до Рівного з промовою на Шевч[енківськiм] святi і поступлю до Львова. Заїду до Нар[одної] гостинниці. Дуже хотів би з тобою побачитися та з Ром[аном] Купч[инським]. Загляну вечером до Молодої Громади, а як Вас там не буде, то до Лювру...»⁶. Отож, цей лист містить,

⁵ Карманський П. *Українська богема*. – С. 118–119.

⁶ *Лист Б. Лепкого до С. Чарнецького* [1935] // Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, від. рукописних фондів і текстології. – Ф. 64. – № 283.

зокрема, інформацію про львівські кав'ярні, популярні в середині 30-х рр. ХХ ст. серед української інтелігенції. Вже традиційна «Народна гостинниця» (на розі теперішніх вулиць Дорошенка і Костюшка) – з гамірною і демократичною, хоч і достатньо дорогою ресторацією, – приваблювала переважно приїжджих, бо насамперед була *гостинницею* (до речі, чи не єдиним українським готелем у Львові). Пізніше «Народна гостинниця» стала улюбленим місцем зустрічей письменників радянської і пострадянської доби, адже Спілка письменників – недалечко. «Лювр» знаходився також майже поруч – на вулиці Третього мая (тепер Січових стрільців) – під номером 12. Нині там працює невеличка кав'ярня, а колись вона була з'єднана з величезним приміщенням, яке студенти Львівського університету 70-х рр. ХХ ст. пам'ятають як кафе «Веселка», що пізніше стало претензійним і вічно порожнім рестораном «Фестивальний», а зараз – гамірним новітнім закладом «швидкої їжі», теж улюбленим місцем університетської молоді.

Генрик Збежховський був театралом, як і Чарнецький, і, можливо, саме з ним той любив «запорпатися в товаристві артисток і артистів з міського театру, музиків і польської богеми», писав П. Карманський⁷. Збежховський – активний учасник життя польських культурних і мистецьких еліт, котрі мали свої улюблені місця зустрічей. У часи «Молодої Польщі» це була, між іншими, львівська кав'ярня Шнайдера (перед *гостинницею* «Варшавською»). Сюди міг заходити й Чарнецький, який ділив час між двома «музами» та їхніми кав'ярнями. У міжвоєнний час Генрик Збежховський був душею товариства, що збиралося в ресторані М. Л. Атляса на площі Ринок, і саме тут йому товаришував Степан Чарнецький. «Атляс» (як говорили львів'яни) став для Львова чимось на кшталт давнього краківського «Wierzynka», з тією, одначе, різницею, що пропонував не тільки добру їжу і першорядний алкоголь. Це було місце, де збирався цілий львівський літературний і мистецький світ – так званих «львівських гаскончиків»... Там Г. Збежховський, за спогадами його онуки

⁷ Карманський П. *Українська богема*. – С. 73.

Христини Подвурської-Сіллітоє, «провів чи не половину свого життя, «владарюючи» при келиху вина з рукою на клавіатурі фортепіано і незмінною сигаретою в устах» у товаристві колег артистів і власника «Атляса», свого приятеля Едзя Тарлерського»⁸. Власне, за ресторанным столиком «Атлясу» придумувалася величезна кількість творів Г. Збежховського. Так стверджувала легенда, яку значною мірою творив сам Геньо. Очевидно, в «Атлясі» Збежховський міг писати тільки «*на коліні*» популярні віршовані колонки до «Gazety rogannej». Тут він мав свою колонку «Що сказав Немо» (псевдонім Збежховського), подібно до того, як Чарнецький мав свою постійну рубрику в «Ділі». Про Геня, про знаменитого пана Едзя, про багатьох цікавих і талановитих людей, котрі протоптали собі стежечку до «Атлясу», – можна прочитати в книжці Ю. Винничука «Кнайпи Львова»⁹. Жаль тільки, що тут немає жодної згадки про Степана Чарнецького, який також був завсідником цього закладу. (Очевидно, Ю. Винничук користувався лише польськими часописами, які допомагали творити легенду Генрика Збежховського – «*цигана*» і *найкращого поета Львова*»).

Як згадувала донька Степана Чарнецького – Леся Чарнецька, ще під час Другої світової війни в «Атлясі» серед портретів-шаржів, котрі прикрашали стіни кав'ярні, був і портрет її тата, а на окремій стіні – Генрика Збежховського. Він був зображений за фортепіано, а з рота йому стриміли аж дві цигарки...¹⁰. У спогадах онуки Г. Збежховського опубліковано репродукцію іншого портрета поета – молодого й романтичного – пензля маляра Казимира Сіхульського (у верхньому кутику дата: 1903 і напис «Roma» – назва ще однієї львівської кав'ярні)¹¹. В одному з видань, присвячених «Молодій Польщі», вміщена репродукція

⁸ Podworska-Sillitoe K. Wspomnienia wnuczki Henryka Zbierzchowskiego // *Rocznik Lwowski*. – 2003. – Warszawa: Instytut Lwowski. – S. 154.

⁹ Винничук Ю. *Кнайпи Львова*. – Л.: Сполом, 2000. – 193 с.

¹⁰ Мориквас Н. *Меланхолія Степана Чарнецького: Есей*. – Л.: Світ, 2005. – С. 138.

¹¹ Podworska-Sillitoe K. Wspomnienia wnuczki Henryka Zbierzchowskiego. – S. 129.

шаржу, виконаного цим художником на поета Яцка Малчевського, який верхи на тигрові (чи якомусь іншому звірові) везе мішок *символів*¹². Ця літографія, датована 1911 р., походить зі львівського «Атлясу», зберігається у фондах Ягеллонської бібліотеки в Кракові. Очевидно, автором й інших шаржів на стінах львівської кав'ярні також був К. Сіхульський, зокрема – й на С. Чарнецького. На жаль, доля цього портрета невідома.

Вітольд Шолгіня так описує останнього представника львівської молодопольської «циганерії»: «Високий, з продовгуватим погідним обличчям, оздобленим “видатним” носом, з розвіяним волоссям, із зав'язаним під підборіддям романтичним чорним бантом, одягнений в оксамитову куртку, в накинутій на рамена артистичній палерині, у ширококрисому капелюсі...»¹³.

Видається, що Збежховський свідомо творив свій образ. Ще у своїх ранніх повістях «Художник» і «Літератор» він зобразив портрети типових «циганів». Проілюструємо один з них (з повісті «Художник», 1907 р.). Отже, герой «став типовим членом тої циганерії <...> I, отже, відчував хронічну відразу до людей «порядних», дивився згори на холодний натовп філістерів і снобів, засадничо плював на багато речей, які ще зовсім недавно любив і шанував, носив довге волосся, великого капелюха, найбільше любив абсент, каву і сигарети і при кожній нагоді дискутував про мистецтво, якому служив усією душею»¹⁴. Отже, маємо портрет самого Збежховського. Насамперед, зовнішній. Порівняймо цей образ зі Степаном Чарнецьким. Його богемність аж ніяк не підкреслювалася одягом. Його дочка згадує: «Тато все ходив в одному костюмі (як я була гімназисткою) – чорному, у білу смужку. Але мені здається, що ніхто тоді з його приятелів не мав більше, ніж один костюм...»¹⁵.

¹² Malik J. A. *Kultura i nauka*. – S. 83.

¹³ Szolginia W. *Ostatni bard Lwowa: Tamten Lwów*. – Wrocław, 1994. – S. 10.

¹⁴ Malik J. A. *Kultura i nauka // Historia Literatury Polskiej: W 12 tomach*. – T. VII: *Młoda Polska*. – Cz. I. – Rozd. 2. – Bochnia; Kraków; Warszawa: W-wo SMS, 2004. – S. 95.

¹⁵ Мориквас Н. *Меланхолія Степана Чарнецького...* – С. 247.

Чи костюм у смужку був для Чарнецького богомним атрибутом, як чорна пелерина для його польського приятеля? Чи була це ще молодомузівська звичка? Як згадує М. Рудницький, Василь Пачовський, наприклад, доставши завдаток на збірку, «зараз торгував новий “шлюсрок”, в якому за тих давніх добрих часів можна було ходити цілий рік до каварні і цілий карнавал на балі»¹⁶. А Карманський – про Чарнецького: «Всі дивуються, як він живе і чим живе. Та ніхто не чув ніколи, щоб він жалувався на важкі умовини існування. Для нього, бачиться, фінансова проблема не існує, як не існувала вона для О. Шпитка або Дениса Сембратовича. Є в що одягнутися – добре, нема – обійдеться. Головне, щоби було за що випити»¹⁷. Істинні «цигани» не пристосовувалися до реалій життя, бо відчували свою вищість, яка ґрунтувалася на переконанні виняткової ролі митця в суспільстві. Але чи був таким Генрик Збежховським у своїй творчості?

Польський дослідник Вігольд Ващук, автор монографії «Письменник і кон'юктура» (про літературну творчість Генрика Збежховського), вважає його, як засвідчує назва книжки, кон'юктурним письменником. На його думку, головною прийнятною для Збежховського засадою не була оригінальність, а намагання «потрафити в горизонт очікувань популярного читача, творення текстів, актуальних в дану хвилину, модних та апробованих»¹⁸. Однією з таких очікуваних тем була тема Львова. Тут, очевидно, «суспільне замовлення» і веління поетового серця співпадали, бо він щиро любив Львів. Адже найбільшим даром Збежховського була любов, можна навіть сказати, кохання до рідного міста. Є щось навіть чуттєво-еротичне у його віршах про Львів, який можна оцінити лишень тоді, коли втрапиш його бодай на мить (так само, як кохану людину):

¹⁶ Рудницький М. «Молода Муза» пів-ювілятом // [Назустріч]. – 1937. – № 6. – С. 2.

¹⁷ Карманський П. *Українська богема*. – С. 74.

¹⁸ Waszczuk W. *Pisarz wobec koniunktury. Twórczość literacka Henryka Zbierzchowskiego*. – Lublin: Wyd-wo Un-tu M.Curie-Skłodowskiej, 2000. – S. 10.

Львове, тільки той оцінити зможе
Твою красу, хто тебе на хвилю втратив^{19*}.

Інколи за такими віршами – немов за інтимними листами – можна складати карту... любовних побачень з улюбленим містом, бо поет віддає краплю свого душевного тепла й замилювання кожній вуличці і стежці, що разом становлять край, де «Bezmiar rejzażu poruwa ci dusze».

Однак повернемося до монографії В. Ващука, яка заслуговує на окрему увагу несподіваною авторською концепцією. До слова, вона є його докторською дисертацією, яку В. Ващук захистив 1998 р. (на жаль, незабаром після цього вчений трагічно загинув, не доживши до виходу в світ своєї книжки²⁰). Отже, автор дуже прискіпливо й детально проаналізував творчий доробок Г. Збежховського – а це понад 40 книжок і величезний масив газетних публікацій. Найцікавіше у монографії, що, власне, належить до її концептуальних речей, є, так би мовити, впізнання й розвінчування легенд Збежховського. Найприкметнішими з них є міфи *літературний* і *«циганський»* (Збежховський – «спадковий митець», Збежховський – «найкращий поет Львова» і Збежховський – «циган»). У цьому сенсі, зазначає дослідник, поет і журналіст Збежховський був активним їх творцем, наприклад, добряче «експлуатував» свої ювілеї. У 1928 р., з нагоди 30-ліття творчої праці, Збежховському було присвячене ціле число «Gazety Porannej»²¹, з якою він співпрацював. Навіть він підлаштував свій ювілей, видаючи за початок творчої біографії вірш «Мочари», опублікований у «Życiu», що його редагував Станіслав Пшибишевський, начебто у 1898 р. (насправді це сталося роком пізніше). Завдяки цьому, пише сам

¹⁹ Waszczuk W. *Pisarz wobec koniunktury. Twórczość literacka Henryka Zbierzchowskiego*. – S. 101.

* Тут і далі переклад наш.

²⁰ Mierzejewski A. *Witold Waszczuk: Pisarz wobec koniunktury. Twórczość literacka Henryka Zbierzchowskiego*. Lublin 2000, Wyd-wo Un-tu M.Curie-Skłodowskiej, s. 374 // *Rocznik Lwowski*. – 2002. – Instytut Lwowski. – S. 332.

²¹ HESTAN [Zbierzchowski H. i Wasylewski St.]. *Marionetki pokojowe. Trzy akty wesołych piosenek i aktualnych dialogów*. – Lwów: Księgarnia, 1917. – 68 s.

Збежховський у спогадах, він «відразу ж став пасувати на лицаря «Молодої Польщі», бо публікація вірша в «*Życiu*» давала золоті остроги і вела на Парнас...»²². І з цього, власне, епізоду починається його інтерпретація власної біографії, адже йдеться про встановлення авторитетів, які благословили його поетичну ліру. Отож, згідно з легендою, поруч з Пшибишевським, дебютів Збежховського сприяв також К. Пшерва-Тетмайєр. Він начебто, перебуваючи у Львові, зажадав, щоби йому відрекондували автора «Мочарів», і сказав йому при зустрічі багато теплих слів²³. (Знаємо, що під деяким впливом Тетмайєра перебував і Чарнецький; отже, вони мали на Олімпі «Молодої Польщі» спільних авторитетів).

Є у цьому, ювілейному, числі «*Gazety Porannej*» серед компліментарних публікацій і стаття Степана Чарнецького «З піснею через життя», присвячена музиці у творчості Г. Збежховського, поета-пісняра польського кабареу. Вона теж спричиняється до творення літературного міфу його приятеля. Для нас ця стаття цікава ще й тим, що містить окремі елементи їх спільної біографії. Отож процитуємо її ширше:

<...> А однак з певністю стверджую, що у Збежховського насамперед дримає вроджений музика. Вистачить вслухатись в його поезію – скільки там музичних форм і звуків – чи то якийсь вирваний фрагмент, чи летючий рефрен, а часто ціла мелодія. Вилетів з такого гнізда. Син шанованого педагога, Владислава, піаніста, композитора і досвідченого знавця музики, і матері Анни (Флоріани), що довгі роки була окрасою російської й італійської опер, зрештою (чи для продовження традиції, чи з аґавізму) – чоловік талановитої сценічної співачки і знаменитої піснярки естради Ірени (Задора), яку добре пам'ятає Львів з креації «Аїди», «Батерфляй», «Жидівки», яка два роки тому рознесла славу польській пісні далеко за межами краю у Франції, Бельгії, Чехословаччині, Австрії. Така собі циганська, граюча і співаюча, родина!²⁴.

²² Waszczuk W. *Pisarz wobec koniunktury. Twórczość literacka Henryka Zbierzchowskiego*. – S. 316.

²³ *Ibid.*

²⁴ Czarnecki S. Z pieśnią przez życie // *Cazeta Poranna* [Lwów]. – 1928. – Nr 8491. – S. 6.

До речі, саме статтю С. Чарнецького цитує В. Ващук як аргумент до такої сентенції: «У літературній легенді, будованій на визначенні «поета», важливим моментом є мотив дебюту. Якось підготовлює його тема мистецьких родинних традицій. Тут аргументом легенди є переконання, що незвичні таланти не беруться нізвідки, а знаходять паралелі у звершеннях батьків, братів і сестер»²⁵. С. Чарнецький, на відміну від приятеля, такої преамбули до своєї творчої біографії не мав. І взагалі – він вибрав українську долю, а тут тло для злету було зовсім іншим. Хоча С. Чарнецький увійшов у літературу пізніше, їхня дружба почалася, мабуть, ще тоді, коли Г. Збежховський, «удекорований 4-ма золотими комірцями, восьмикласником грав на органах під час Служби Божої в костелі Кларисток... Залишився в моїй пам'яті його гострий профіль, коли на естраді філармонії за часів Людвіка Hellera сидів при фортеп'яні як акомпаніатор»²⁶. Далі С. Чарнецький пригадує часи, коли Генрикову пісеньку з рефреном «завжди знайдеться така дзюра, крізь яку можна пролізти», підхопив увесь співаючий Львів. «А потім прийшов час, коли ми всі захоплювалися настроєвою пісенькою “Вальс ночі”, мелодію якої Збежховський привіз з-над берегів Sekwany, прибравши її у свої слова... Чув Львів його пісеньку “o पहले i testiove”, “balady o rasie”, “przyslowia”. Ще й зараз жовніри і молодь співають його популярну пісеньку “про невідомого жовніра”»²⁷.

Отже, їхня дружба почалася давно, ще коли Генрик був гімназистом, а Чарнецький, очевидно, – учнем реальної школи. І почалася вона з ще однієї їхньої спільної пристрасті – музики. Ось чому Чарнецький знав про справжню глибину цього захоплення свого приятеля. У цій самій статті він писав: «А має Збежховський у своєму музичному доробку і серйозні пісні (на свої слова), сповнені глибоким ліризмом, незвичайно щирі і безпосередні у вислові... Дивно, що поза двома збірками “Пісеньки

²⁵ Waszczuk W. *Pisarz wobec koniunktury. Twórczość literacka Henryka Zbieżchowskiego*. – S. 314.

²⁶ *Ibid.* – S. 6.

²⁷ Czarniecki S. *Z pieśnią przez życie.* – S. 6.

жовнірські”, написані для пропаганди під час війни, і “Kalendarz polskie”, не випустив Збежховський нічого зі своєї музичної творчості у світ, не виніс більше нічого на книжковий ринок. Ховає свої пісеньки для себе і для грона своїх найближчих... У себе вдома чи в гроні задушевних друзів сідає за фортепіано напівзадуманий, напівусміхнений. Грає, говорить, співає, сміється і скаржиться, бунтує і плаче, словом, сповідається. А бувають хвилини, коли маю враження, що фортеп’яна розбитий вщент»²⁸.

Передостанні фрази цієї статті трохи суперечать загальній позиції Ващука, який уважав Збежховського за кон’юктурного письменника. Втім, у вступі до своєї роботи дослідник зазначив, що Збежховський «буває й оригінальним і творчим». З іншого боку, можливо, Чарнецький знав щось більшого про свого приятеля. Втім, Г. Збежховський залишив нам не один «автопортрет». Зацитуймо у цьому сенсі вірша «Жонглер», що дав назву одній із його збірок.

Жонглер

Люблю бавитись з римою, як з дівчиною,
Яка для мене своїх пестоців не жаліє.
Мої уста іноді плывуть по її шкірі,
Як теплий вітерець вечірньої години.
Та часом жага уразить, як лезо,
Розпалить в крові бажань динаміти,
Й зуби вгризаю в тіла її оксамити.

.....

Часами для мене стає гротеском.
Як вправний штукар – тримаю у пальцях
Кулю червону, жовту й блакитну,
І ще четверту, що є моєю сльозиною.
І в такт мелодій заколисаних вальсів,
Ловлю над головою всі кулі чотири,
Ніби найліпший жонглер у цирку²⁹.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Zbierzchowski H. *Żongler // Rzeczy wesole i smutne / Okładkę wykonał Z. Kurczyński. – nakładem «Szczytka». – Lwów, 1922. – S. 5–6.*

Така широка амплітуда коливання, від «червоної кулі» – до «сльозини», це – розмаїття жанрів і настроїв: від легкої іронії – до сатири, гротеску і, нарешті, – до тонкого ліризму. Цей вірш підтверджує, окрім усього іншого, що Г. Збежховський, як це підкреслював В. Ващук, був свідомий свого місця в культурі. (Хоч автор не знав усіх своїх віршів на щодень, які друкувалися в газетах під рубрикою «День добрий» і які згодом часто ставали пісеньками. До творення масиву міського фольклору були причетні й літератори, й безіменні автори).

Збежховський, крім усього іншого, був жонглером у житті, людиною азарту, зрештою, як і Степан Чарнецький. Обидва поставили на карту здоров'я, себто життя. До наших днів докотилися легенди про пиятики, що влаштовував Геньо в «Атлясі». В ті роки (як згадувала Леся Чарнецька) був популярний такий шпльгер Збежховського:

Піць альбо не піць –
ото ест питане.
А пшеціж латво
Отповедіць на не:
Не піць ест здраво,
Але піць пшиємне!³⁰

А Степан Чарнецький писав:

Вина, вина, дівчино!
Червоного, як кров!
Хай вип'ю за минуле,
за молодість, любов,
За мрії, що погасли
Від холоду життя –
На вічний вип'ю спомин,
На вічне забуття!³¹

Втім, зацитовані тексти засвідчують лише їх тематичну спорідненість. Вірш українського поета важко віднести до легкої

³⁰ Мориквас Н. *Меланхолія Степана Чарнецького...* – С. 133.

³¹ Чарнецький С. «Сумні їдем»: *Вибір поезій*. – Львів, К.: Новітня бібліотека, 1920. – № 34. – С. 57.

лірики. Тут звучать навіть трагічні нотки: це прощання з молодістю, усвідомлення марноти життя.

Характерними для Збежховського були легкі вірші винятково інтимного змісту, які побутували певний час у репертурі польсько-го кабаре. Музику до шлягерів Збежховського писав, очевидно, відомий львівський композитор легкої музики Збігнев Ліпчинський (його В. Шолгіня називає серед приятелів Генрика). Але насамперед – сам поет (це засвідчують хоча б його «Piosenki kabaretowe», видані разом з музичними нотами без зазначення композитора). Часто в «Атлясі», написавши чергового вірша «на коліні», він сідав за «атлясовий фортеп'ян», щоби відразу, при власному акомпонементі, показати товариству свою нову пісеньку.

Степана Чарнецького також називають серед авторів популярних шлягерів (теж розкиданих по різних часописах, зокрема й польських, і, на жаль, забутих). Як згадує його донька, він сам складав музику до своїх пісень. Потім розшукував Станіслава Людкевича, який засідав в котрійсь із львівських ресторацій, найчастіше у «Шнайдера», щоби наспівати йому свою мелодію, а Людкевич підправляв її і стилізував. Хтозна, чи не залунав піснею, наприклад, вірш «До панни Е»? (Який не дуже вписується у реноме Чарнецького як серйозного ліричного поета).

Ти плачеш, плачеш... срібна струя сліз,
Сумненькі очи... Гей, моя кохана,
Не плач. З плачу червоний стане ніс.
Що? Кажеш, у серденьку рана?..
Причім тут смуток?... От лице закрій.
Бо ще на сміх підоймуть добрі люде.
Що принесло життя, бери та пий,
Бо завтра, гей, нас завтра вже не буде!..³²

Ці рядки звучать трохи цинічно як на Чарнецького-джентельмена. Щоправда, навіть у цьому іронічному легкому вірші, зрештою, альбомному (на що вказує посвята), бринить улюблений філософський мотив поета – відчуття швидкоплинності і марноти життя. Однак він наводить на думку: а чи відкрився нам

³² ст.ч. [Чарнецький Степан]. До панни Е. // *Неділя* [Львів]. – 1911. – № 20. – С. 2.

увесь Чарнецький? Чи його шлягери не мали у собі присмаку легкої літературної авантюри, як у Збежховського? Але видається, що частка щирості – найліпшої зброї проти цинізму – тут на заваді. Шлягерами могли стати й деякі переспіви С. Чарнецького з Гайне, примітні своєю іронією; хоча, може, й не варто проводити тут паралелі зі Збежховським, який почував себе природніше в урбаністичній темі, ніж С. Чарнецький.

Творення шлягерів стоїть особно від «музівської» естетики й творчості, так само як масовий «продукт» – від елітарного. І навіть богемний образ «останнього поета в пелерині» не може зарадити справі. Муза і популярність – діаметрально протилежні речі. Тим паче, що пісенна творчість Збежховського збігалася в часі з творенням міської субкультури, дотичної до «батьярських» шлягерів, до якої меломани Збежховський і Чарнецький могли бути наближені. Це був час стилізації під міський фольклор. Подібно, як сто років перед тим поети-романтики шукали тем і натхнення у сільському фольклорі – народних піснях, тепер настав час фольклору міста і його околиць. У фейлетоні С. Чарнецького «Співаючі передмістя» на цю тему є такі рядки:

Я все мав глибоку віру – в музикальність Львова... Моя віра виросла... зі співлюбивости самої столиці, особливо її передмість. Бо всі львівські передмістя співають, одні тонче, другі грубше, одні голосніше, другі дискретніше, кожне з них має свою фізіономію, свій характер і свій репертуар. І романтично-таємнича Левандівка, і все любовно настроєний Личаків, і понурий Замарстинів, і гамірне Городецьке... Пісня і звуки гармонії – то душа львівського передмістя³³.

С. Чарнецький сам був залюблений в співи та музику. П. Карманський в «Українській богемі» писав, зокрема, що Чарнецький часто «підспівував тужливі арії, що ходили за ним і з ним навіть тоді, як у його голові шуміло вино чи коньяк. Не раз після півночі можна було почути здалека арії якоїсь опери, які він повними грудьми виводив, ідучи ринком самотою»³⁴.

³³ Горобець Тиберій [Степан Чарнецький]. *Квіти й бодяче: Нариси й замітки з дороги життя*. – Львів; К.: Літ-на бібліотека «Русалки». – Вип. 12. – 1922. – С. 16–17.

³⁴ Карманський П. *Українська богема*. – С. 73.

До цього можна додати й спостереження Галактіона Чіпки (Романа Купчинського). Він, як і С. Чарнецький, друкував свої фейлетони й гуморески в «Ділі». У жартівливому вірші «Хто то?» під постійною рубрикою «Відгуки дня» він кілька разів наголосив на співчутті свого героя: «Хто співаючи працює?», «Хто це, хто це опівночі будить ревом сонний Львів?», «Хто кепуриць серенади під бальконами в садах?» (*Кепуриць* – від прізвища знаменитого польського тенора, якого дуже любив С. Чарнецький. Як згадує його донька, коли до Львова приїжджав Ян Кепура, в їхньому домі панувало надзвичайне пошвавлення³⁵). До речі, автор цього вірша обізнаний з приватними обставинами С. Чарнецького: «Хто зарікся навіть дома // пити воду місяць, два?» – натяк на пристрасть Чарнецького до чарки. Цей популярний жанр мав свою специфіку. Висміюючи свого героя чи кепкуючи над ним і не називаючи по імені, автор робить його впізнаваним (здебільшого, не лише для посвячених). Зазвичай, в останній строфі була непряма відповідь на поставлене питання «Хто то?»:

В кого гумор жайворонка,
Хоч шпаркий, як воробець,
Хто зірвався з посторонка?!
Це – солом'яний вдовець³⁶.

Це, безсумнівно, Степан Чарнецький. Маємо відразу кілька підказок. *Воробець*: натяк на псевдонім Степана Чарнецького, яким він підписував свої фейлетони, – Тиберій Горобець. Слова *гумор жайворонка*, очевидно, мають применшувати його талант гумориста. А *солом'яний вдовець*? Теж справедливо. Тут прихована особиста драма Чарнецького... Він був одружений з польською красунею Іреною Поповчак, значно молодшою від себе. Доля в них не склалася: молода дружина не могла змиритися з богемним способом життя чоловіка... У 1926 р. вона трагічно загинула – впала з вікна (чи – наклала на себе руки, як передає

³⁵ Мориквас Н. *Меланхолія Степана Чарнецького...* – С. 191.

³⁶ Чіпка Галактіон [Роман Купчинський]. Відгуки дня. Хто це? // *Діло*. – 1928. – № 156. – С. 7.

родинний переказ). Але подружжя на той час вже давно жило окремо, хоч і не було формально розлучене. Степан Чарнецький не одружився вдруге і сам виховував своїх двох доньок. Щоправда, йому допомагала старша сестра Олена.

Зрештою, «цигани» вели достатньо осілий спосіб життя: у них були сім'ї, отже, й обов'язки, які змушували їх заробляти на шматок хліба у міському магістраті. Інша річ, що обидва зуміли підпорядкувати свої обов'язки своєму покликанню. (Жертвами стали їхні дружини). «Атляс» був кульмінаційною точкою чи не кожного дня приятелів, але не єдиною. Ранок С. Чарнецького починався з інших кав'ярень. Він ставав сам собі паном, як тільки виходив з дому. На роботу йшов пішки, бо переходив через дві кав'ярні. Спочатку читав газети на розі Пекарської – Панської (потім Пілсудського, а зараз Франка) в «Удзяловій». Він любив випити свою першу чорну каву наодинці, переглянути свіжі газети, які ще пахли друкарською фарбою, помічаючи олівцем все, що варте було обговорення. Бо перейшовши вулицю, він відразу заходив до другої кав'ярні. На протилежному розі Панської була ще одна кав'ярня – «Варшавська». Там на нього вже чекав Генрик Збєжховський, який спускався до середмістя із Піскової на Личакові. Зранку популярний поет не тішився своєю популярністю: його більше знала в обличчя вечірня публіка, зрештою, як і Чарнецького. Вони мали спільну мову по життю і літературі, й по келишку. Зрештою, обидва були журналістами і любили проглядати ранкові газети разом. Чарнецький забував з Генриком про свої домашні клопоти і налаштовувався на новий гарний день. Тим паче, що їх ще чекав обід в «Атлясі». Коло замикалося.

Іноколи у літні погожі дні приятелі зустрічалися в затишній домівці Збєжховських на Пісковій. Ця вулиця у мальовничому куточку Львова була прихистком митців і артистів. Тут з 1912 р. (у будинках під номерами 15 і 15а) працювала Вільна академія мистецтв – достатньо високого рівня мистецька школа. З тодішніх художників-українців у ній викладали Іван Труш та Олекса Новаківський (до того часу, поки не заснував своєї художньої школи на площі св. Юри, яка перебувала під опікою митрополита Андрея Шептицького). Поруч була майстерня головного

художника Львівської опери Фелікса Вигживальського, де, очевидно, виконувалися ескізи та макети декорацій до театральних вистав. До речі, онука поета називає ту саму адресу Збежховських: Піскова, 15. (Виявляється, Академію заклав на своєму городі швагер Збежховського – Леонард, той самий, який пізніше відгородиться від Генрика, якого він недолюбував, високим парканом, а поет відомстить йому пісенькою, де рефреном звучатимуть слова: «Завше знайдеться така дзюра, через яку можна пролізти»). Один із сучасників, дивуючись із зайнятості Збежховського, писав: «Доба у Львові мала тільки двадцять і чотири години. Як при цьому всьому Геньо міг ще виконувати функції ні менше, ні більше, як на правду радника Відділу фінансів, – цього навіть найближчі приятелі не могли зрозуміти. Навіть ті, для яких знаходив час у ролі чарівного господаря на заскленій веранді вілли панства Збешховських на вулиці Пісковій»³⁷.

А на свята – Степана і Великдень – Геньо приходив до свого приятеля на вулицю Красінського – із загадковою секретаркою Франею, яка шокувала малу Лесю Чарнецьку своїм сміливим декольте³⁸. (Про Франю згадує й онука Збежховського, описуючи тривожні вечори свого дідуся у перші дні Другої світової війни на Пісковій, коли він ніяк не міг виїхати до Криниці, де була його дружина з донькою. Він зачинявся у своєму холодному, неопалювальному будинку на Пісковій, і лишень приятелі порушували його самотність – Едзьо Тарлерський, колишній власник «Атлясу», та вірна і віддана йому всім серцем Франя³⁹).

Ці дві постаті, два останні богемісти «молодих муз» – польської й української – трохи вже старомодні, для багатьох були ностальгійним спомином про власну молодість. Бо ж рідко хто так мало важив дрібничковими буднями й надокучливими клопотами, як ці жонглери життя. Здається, вони були вищими і понад кричущі катаклізми галицької міжвоєнної дійсності,

³⁷ Szolginia W. *Ostatni bard Lwowa: Tamten Lwów*. – S. 12.

³⁸ Мориквас Н. *Меланхолія Степана Чарнецького...* – С. 133.

³⁹ Podworska-Sillitoe K. *Wspomnienia wnuczki Henryka Zbierzchowskiego*. – S. 142.

виставивши проти них, мов щит, свою лірично-іронічну ліру. Принаймні, їхня дружба перетривала всі українсько-польські драми й непорозуміння. Кепкуючи, наприклад, із безплідних зусиль східно-малопольських послів на нарадах у Варшаві у справі порозуміння двох сусідських народів, Чарнецький-фейлетоніст «цілком серйозно» пропонує легший шлях її полагодження. І малює перспективи ... Польсько-українського казино або клубу:

Вистане зареквірувати (орендувати) льокаль, умеблювати його, завести гру в карти, доміно, рулетку, шахи і більярд. Конечний є на місці буфет і то добрий. Там може наступити зближення. Там може прийти до ідилії... Людкевич товк би на більярді, а я підспівував би:

Біда польку спокусила,
Пішла полька за русина...⁴⁰

А Збешховський писав у триптисі «Національна справа» про безперервний бенкет, який був сенсом життя тогочасної польської світської публіки, який супроводжувався іронічним рефреном: « А національна справа все росте і росте!».

І. Ох, де ще чоловік так бавиться у світі,
Як на банкеті?!
То визнать слід.
Бо як собі поп'ю й поїм як слід,
Нові мелодії
Заграє кров.
Майонез з риби,
Гриби- шампінйон,
Чи тій спокуси є у стані
опертись якийсь муж?
Печеня – а потім
Індик з компотом,
А національна справа все росте і росте!⁴¹.

Популярними були сценки-діалоги Г. Збешховського, котрі, очевидно, входили до репертуару літературного театру, як, наприклад, «Маріонетки мирні»: три дії веселих пісеньок і

⁴⁰ Горобець Тиберій [Степан Чарнецький]. *Квіти й бодяче...* – С. 87–88.

⁴¹ Zbierzchowski H. *Piosenki kabaretowe: wraz z tekstem muzycznym.* – Lwów: Karol Juffy. Księgarnia, Warszawa: E. Wende i SKA. – 1912. – S. 48.

актуальних діалогів. Їх героями могли бути особистості кількох поколінь та епох, але звичайно на тлі сучасного для автора Львова. («Маріонетки...» мають двох авторів під одним псевдонімом: HESTAN – Henryk Zbierzchowski і Stanislaw Wasylewski). Наприклад, ремарка до другої дії: «Вечір. Площа Академічна. Зліва: освітлений вхід до кав'ярні «Рома», справа – до кав'ярні «Шкоцька»⁴². Справді, ці дві кав'ярні, кожна з добірною, але «своєю», публікою, розміщені майже навпроти одна одної (на перетині вулиць Фредра та Академічної) творили своєрідний динамічний вузол. Саме тут Каспрович зіткнувся з духом Міцкевича, який зійшов з колони (п'єдестала) свого пам'ятника, щоби відпочити трохи від патріотичних промов, які там відбувалися.

Міцкевич:
Досить мені вже того гашишу,
Повітря прагнуть мої вуста,
Хочу тиші!

Каспрович:
Як? То Колона порожня?..

Міцкевич:
Петшицький – поет хвацький –
На хвилю мене замінив,
На цоколь вступив
І чекає, коли вернуся з прогулянки.

Каспрович:
Не знайшовся хтось гідніший?

Міцкевич:
Так! Але ніхто не схотів
Стояти до рана...⁴³

Генрик Збежховський стає іншим, коли бере до рук ліричну лютню. Навіть у його так званій легкій ліриці є багато ніжності – поруч з грайливістю й іронією. Є тут інколи сміливі

⁴² HESTAN [Zbierzchowski H. i Wasylewski St.]. *Marionetki pokojowe*. – S. 28.

⁴³ *Ibid.* – S. 28–29.

двозначності – все, окрім вульгарної банальності. Прочитуємо, для прикладу, вірш «Моя осінь».

Коли в осінньому золотому сонці
 Рум'яніють дерева,
 Я укладаю пакт з осінню.
 Десь на невидимому верстаті
 В сонній тиші над полями
 Пречудові шати тче мені.

.....

Прийди, дівчино, до моєї хати –
 Я тепер такий багатий...
 В чудові тебе вберу шати.

.....

А за шат пишноту королівську,
 Що піднесе блиск вроди,
 Тільки однієї прошу нагороди:
 Твої перса – два білі котики
 Із рожевими пуп'янками –
 Я розбуджу поцілунками⁴⁴.

Такої вишукано-грайливої еротики не знаходимо в поезії С. Чарнецького. Ця тема у нього звучить або серйозніше, з романтичними переживаннями, або ж іронічно – як у поезії «О, не кленись!»:

О, не кленись, лише цілуй!
 Клятьба жінок – се річ пуста –
 Від слів солодший поцілуй
 І теплі молоді уста.
 О, не кленися! Перестань!
 Бо слово лиш розвіє чар,
 Коли на груди склоню скрань
 І тіла твого вчую жар –
 Готовий ще повірить я,
 Що ти усе будеш моя⁴⁵.

⁴⁴ Zbierzchowski H. Żongler. – S. 7–8.

⁴⁵ Чарнецький С. *В годині задуми: Поезії*. – Львів: Новітня бібліотека, 1917. – Ч.24. – С. 39.

На перший погляд, легку-еротичну лірику Збежховського і поезію Чарнецького недоречно порівнювати. Втім, для порівняння надається лишень та невелика частина поетичного доробку С. Чарнецького, яку умовно можна назвати *легшою* – на тлі його інтимної лірики, позначеної щирістю і глибоким ліризмом. Однак і таке зіставлення допомагає нам виразніше побачити своєрідність кожного з поетів. Вони різні, але водночас їх єднає багато спільного. У своїх найприкметніших виявах обидва поети – помітно національні. Вгадується польське шляхецтво й українська сентиментальність, легкість – і серйозність, поза – і щирість тощо. Безперечно, на багато речей кляли свій відтінок тодішні політичні реалії. Але митці намагалися унезалежитися від них. І навіть якщо розглядати, услід за Ващуком, кон'юктурну позицію Г. Збежховського, то вона стосується тільки його догідливості публіці, яку він любив, але не владі. У глибині серця він відчував істину: «Коли душа людська вклякає,.../ скинувши з себе гріхи, / ловлячи посмішки ангелів, / Почувається у своїй радості /Крапелькою безконечності...»⁴⁶.

Помер Генрик Ёжимата Збешховський, Лауреат міста Львова, у листопаді 1942 р. у с. Криниця, на своїй улюбленій віллі «Немо», якою володів з 1928 р., на руках трьох жінок: дружини, доньки й онуки. Збежховський був тісно пов'язаний з Криницею, проводив тут канікули, був у цих околицях знаним і шанованим. Ця інформація, оприлюднена внучкою поета Христиною Подворською-Сіллітоє, спростовує чутки, ніби Збежховський самотнім помирав у Криниці під час окупації: «Ніхто тут його не знав, помирав сам, без родини»⁴⁷. Разом з його смертю почалася ще одна легенда: перепоховання праху поета на Личаківський цвинтар у Львові (що досі турбує його прихильників).

Непрочитаний теперішнім поколінням львів'ян, Збежховський все-таки залишився жити десь у кутиках міської пам'яті – й

⁴⁶ Zbierzchowski H. *Erotyki*. – Lwów, Spółka nakładowa «Odrodzenie». – 1923. – S. 46.

⁴⁷ Podworska-Sillitoe K. Wspomnienia wnuczki Henryka Zbierzchowskiego. – S. 130.

не лише як автор шлягерів, бо насправді їх уже ніхто не пам'ятає. У Львові, у Вірменському Соборі, над «процесійними» дверима, з лівого боку, де є фреска відомого художника-монументаліста Яна Генрика Розена «Смерть св. Катерини Александрійської», можна побачити обличчя Генрика Збєжховського. Художник змалював з нього ангела.

Існує ще одне вагоме продовження творення легенди Збєжховського. Справжнім зібранням міфів стала, власне, книга В. Ващука, покликана ці міфи розвінчати. Це знову ж таки доводить, що кожна епоха творить свою міфологію, яка з плином часу часто переплітається з історичними реаліями. Стосовно міфів «Молодої Музи», то найбільшими її міфотворцями були П. Карманський і М. Рудницький. Степан Чарнецький теж спричинився до творення власного міфу, головню як галицький дотепнословець Тиберій Горобець, але свято пильнував від дешевої популяризації територію Поезії. А його приятель Генрик Збєжховський, попри всю свою спрагу слави, теж чітко розмежував дві сфери власного літературного буття: щоденного ремесла і поетичного поклонання.

«Кав'ярняна культура», традиції богеми не тільки формували особливий тип митця-інтелігента, дистанційованого від побуту та щоденних потреб суспільства, а й відбивалася у їх творчості. Це особлива стосується С. Чарнецького. Критики (Б. Рубчак, М. Рудницький) не даремно наголошували, що його постать найяскравіше відповідає зразкові західноєвропейського богеміста. Очевидно, саме він переносив цей стиль, манеру поведінки і мислення у «Молоду Музу». На основі богемної культури творилися контакти молодомузівців і молодополяків.

Олена Галета «Акорди» Івана Франка:
спроба само-репрезентації

...В «Абетці Мілоша» Чеслав Мілош зізнається, як кпив із нього яюсь-то Гомбрович: «Чи можеш ти уявити собі, як Ніцше укладає антологію?». Мілош легко погоджується: до укладання антології береться автор, або не надто певний себе, або ж надто впевнений, аби зводити себе на п'єдестал самотою. Перелічивши шість своїх антологієвих проєктів (антологій укладених, виданих, невиданих і перекладених), Мілош називає їх зернами, киданими на вітер, з яких щось-таки проросте. Попри загальне переконання, антологія, на думку Мілоша, – це також спосіб пробитися голосом крізь загальний галас¹.

Фактографія. Франкова антологія «Акорди» з'явилася друком у Львові 1903 р.² загальним накладом 3100 примірників (для Франка ця цифра, як і динаміка продажу, не були надто високими³ – насамперед супроти тритомової антології «Вік», розпроданої за попередньою підпискою 1900 р. в Києві тиражем 3000 прим. і одразу ж перевиданої повторним тиражем 5000 прим. – як свідчить

¹ Див.: Miłosz Cz. *Abecadło Miłosza*. – Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 1997. – S. 39–40.

² Див.: *Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка* / Уложив І. Франко. З ілюстраціями Ю. Панькевича. – Львів: Накладом Українсько-Руської Видавничої Спілки, 1903.

³ Франко І. [Лист до Адольфа Черного від 23 березня 1904 р.] // Франко І. *Зібрання творів: У 50 т.* – Т. 50: Листи (1895 – 1916). – К.: Наукова думка, 1984. – С. 240.

Франко у статті «Южнорусская литература», увесь тираж розійшовся протягом 3-х років⁴). Отже, Франко був не першим, хто взявся порядкувати в українській новочасній літературі. Окрім «Віку» (це видання в упорядкуванні В. Доманицького та С. Єфремова було присвячене 100-річчю з часу виходу перших трьох частин «Енеїди» І. Котляревського і охоплювало період 1799 – 1898 рр.)⁵, поперед з'явилася ще «Антологія руська» (Львів, 1881)⁶. Про загальну тенденцію свідчить також з'ява небавом після «Акордів» 12-ти випусків ще одного антологічного збору – «Української Музи» (в упорядкуванні О. Коваленка, Київ, 1908)⁷. Як неодноразово вказувалося, кількість представлених авторів від антології до антології зростає: 42 – 50 – 88 (імен, 87 авторів) – 134...

Попри те, найоб'ємніша на свій час з нецензурованих видань української лірики 2-ї половини ХІХ – поч. ХХ ст., Франкова антологія стала предметом окремої дослідницької уваги літературознавців щойно з 90-х рр. ХХ ст. Насамперед завдяки професорові Миколі Ільницькому, з передмовою і коментарями якого здійснено було два перевидання (репринт 1992 р.⁸ і потім – у доповненому вигляді – 2005 р.⁹), а також Богданові Якимовичу, який у статті «Антологія «Акорди»: Шедевр українського

⁴ Франко І. Южнорусская литература // Франко І. *Зібрання творів у 50-ти томах*. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890 – 1910). – К.: Наукова думка, 1984. – С. 153.

⁵ Див.: *Вікъ (1799 – 1898). Украинська поезія видъ Котляревського до останнихъ часивъ*. Видання друге зь одинами й додатками. – Київ: Друкарня П. Барського, 1902. Том перший.

⁶ Див.: *Антологія руська*. Збірник найзнаменитших творів руських поетів. У Львові. Видання Товариства Академічного «Дружній Лихвар». З друкарні Товариства імені Шевченка, 1881.

⁷ Див.: *Українська Муза. Поетична антологія: Од початку до наших днів*. – К., 1908. – Вип. 1–12.

⁸ Див.: *Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка / Упоряд. І. Франко. Іл. Ю. Панькевича [Передм. і приміт. М. Ільницького]* – Репринт. вид. – К.: Веселка, 1992.

⁹ *Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка / Упоряд. І. Франко. Іл. Ю. Панькевича [Передм. і приміт. М. Ільницького]*. – Репринт. вид. – К.: Веселка, 2005.

книговидання ХХ ст.»¹⁰ і її доповненій версії «Книжка, що випередила свій час: Антологія «Акорди» Івана Франка: книгознавчий та джерелознавчий аналіз»¹¹ детально виклав і проаналізував насамперед особливості «Акордів» як книжкового видання, а також (почасти) добір імен і текстів (у зіставленні з 4-томною і 6-томною «Антологіями української поезії», що з'явилися, відповідно, у 1957¹² і 1984-1986 рр.¹³) та художнє оформлення книжки. Цікавою і цінною є також подана у його дослідженні інформація про способи розповсюдження і читацьку аудиторію «Акордів». Тож мало не через століття після появи «Акорди» нарешті здобулися на увагу; та й сам Франко у творах, включених до 50-томника, заледве два рази згадує про свою літературозбірню, даремно що задум зародився і «сповився» чи не 1898 р. – принаймні, так допустово стверджує у згадуваній статті Б. Якимович. Відкриття пам'ятника Котляревському, 25-ліття письменницької діяльності самого Франка, цілий шерех інших круглих чи півкруглих дат, в тім і округлення до столітньої межі самого літочислення – сам час спонукав озиратися і підсумовувати. Під кінець ХІХ ст. Франко виступає з лекціями і оглядовими статтями, котрі стали хрестоматійними матеріалами для вивчення його літературознавчих смаків і поглядів. На цьому тлі викликає подив, що антологія була так рідко спогадувана, навіть коли мова заходила про загальну панораму Франкового бачення літератури. Чи не тому, що праця упорядника бачилася і збільша бачиться нині як механічна;

¹⁰ Див.: Якимович Б. Антологія «Акорди»: Шедевр українського книговидання ХХ ст. // *Україна: культура, спадщина, національна свідомість, державність*. – Випуск 12: Ювілейний збірник на пошану члена-кореспондента НАН України Миколи Ільницького, НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. – Львів, 2004.

¹¹ Див.: Якимович Б. Книжка, що випередила свій час: Антологія «Акорди» Івана Франка: книгознавчий та джерелознавчий аналіз // *Дзвін: Щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Національної Співки письменників України*. – Львів, 2006. – Ч. 8.

¹² Див.: *Антологія української поезії: у 4-х т.* / Упоряд. М. Рильського та М. Нагнибіди. – К.: Держ. вид-во худ. л-ри, 1957.

¹³ Див.: *Антологія української поезії: в 6-и т.* / Голова редколегії М. Бажан – К.: Дніпро, 1984-1986.

радше робота, ніж творчість; збирання і впорядкування – щось ніби наведення порядку, тимчасова перерва і перегляд уже-створеного – а отже, не-творча праця літературного самовидця (хто «бачить сам» – «на власні очі», хто «бачить самого себе?»).

На обкладинці і під. Попри слідування «духові часу» – а дух цей був головно позитивістський, керований – в особі Франка – настановами культурно-історичної школи, є кілька особливостей, що вирізняють Франкове видання з-посеред інших. Насамперед: на обкладинці книжки фігурує двоє імен, вочевидь, не випадкових. По-перше, ім'я Франка-упорядника (згадаймо для зіставлення, що перша новочасна українська антологія запропонована була читачеві як – словами сьгоднішніми – «проект» товариства «Дружній лихвар», без зазначення особи упорядника). У власній антології творчість Франка представлена найширшою добіркою з 16-ти творів; при цьому Олександр Кониський репрезентований 15-ма творами, Пантелеймон Куліш – 13-ма, Осип Федькович, Борис Грінченко, Павло Грабовський – 12-ма, Осип Маковей – 11-ма, Леся Українка – 10-ма, а за рештою імен (ще 80) стоїть менше ніж по десять поезій.

Дослідники не раз звертали увагу, що Франко-упорядник на початку ХХ ст. включає до антології добру частину модерної поезії; якщо у випадку інших авторів можна посилатися на критерій об'єктивності у представленні літературного процесу, то коли йдеться про створення власної добірки, Франко, вочевидь, не даремно укладає її здебільшого із лірики особисто-інтимної (14 з 16 поезій), насамперед із тих поезій, які увійшли до виданої 1896 р. ліричної драми «Зів'яле листя». До речі, у «Передньому слові до другого видання» «Зів'ялого листя» (1910) Франко вчергове звертається до ключової для упорядкування антології опції «після Шевченка»: говорячи про *власні тексти*, Франко твердить: «Чотирнадцять літ після появи «Зів'ялого листя» запотребилося друге видання сеї збірки ліричних пісень, найсуб'єктивніших із усіх, які появилися у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об'єктивних у способі малювання складного людського чуття»¹⁴.

¹⁴ Франко І. *Зів'яле листя*. – Львів: Літопис, 2006. – С. VI.

Зрештою, «Акорди» були першим зводом літературним, у якому Франко опинявся без сусідства Шевченка: і в «Антології руській», і у «Вікові» поезія Шевченка представлена поряд із добірками інших авторів, зокрема, Франка. І далі: якщо подібні укладанки до і після Франка починаються з певної знакової постаті чи пам'ятки (таку роль сповняли «Слово о полку Ігоревім» в пізнішій антології «Струни» з підназвою «Антологія української поезії від найдавніших до нинішніх часів» в упорядкуванні Богдана Лепкого (Берлін, 1922)¹⁵, Котляревський в «Антології руській» і «Вікові», а також у згадуваному виданні Лепкого, де твори Котляревського відкривають період нової української поезії – після «Слова...» і доволі великої добірки народнопісенних текстів), то для «Акордів», як було сказано, визначальною постаттю, про що свідчить підназва книжки, є постать *відсутнього* Шевченка.

У пошуках першопочатку: Котляревський. Як переконають праці Франка з історії літератури останнього десятиліття ХІХ – першого десятиліття ХХ ст., він не резигнує у своїх історико-літературних розвідках із постаті і творчості І. Котляревського (до того ж, у 1903 р. – рік виходу антології – відбулося відкриття пам'ятника Котляревському у Полтаві, де зібралася «наживо» антологічна добірка українських літературних і культурних діячів), однак в історико-літературних роботах не завжди обирає його твори як точку відліку нового періоду літературного розвитку. Так, в оглядовій статті «Українсько-руська (малоруська) література», писаній на замовлення чеського журналу «Slovanský přehled», де вона й була надрукована у 1898 – 1899 рр. (а також у тих же роках в неповному українському перекладі – у чернівецькій газеті «Буковина»), Франко твердить, що «Від часу Котляревського настає принципова зміна»¹⁶. Однак зважмо на ширший контекст цього ствердження: йдеться про зміну *середовища і традиції загалом, виразом* чого служить насамперед «Енеїда» Котляревського.

¹⁵ Див.: *Струни: Антологія української поезії від найдавніших до нинішніх часів* / Уп. Б. Лепкий. – Берлін: Українська народна бібліотека – Українське слово, 1922.

¹⁶ Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – Т. 41. – С. 83.

Дозволю собі ще на кілька цитат. Наведені щойно слова одразу ж наслідують пояснення: «Російська держава за сто літ після Петра Великого не стала, щоправда, державою з новочасним європейським ладом, та все-таки виховала чимале коло європеїзованої інтелігенції <...> В руках тієї інтелігенції стає література носієм поступу, сівачем європейських ідей; вона намагається підхоплювати нові теми в Європі і засівати ними рідне поле»¹⁷. Розгортаючи думку про «принципову зміну», Франко говорить про Котляревського як про автора, завдяки якому українська література приєднується у своєму розвитку до літератури західноєвропейської (обмежуюся тут цим сумнівним загальником, йдучи слідом Франкової думки), зокрема, до сентименталізму, а також до суголосної їй літератури російської (представленої творами Радіщева і Карамзіна). Цьому передують виклад про Котляревського як про виразника власне української традиції – «прагнення до прояву самотнього характеру землі і народу в письменстві і мистецтві <...>. Проявом цієї традиції був Котляревський і його «Енеїда». Та ще й яким яскравим, характерним прикладом!»¹⁸. Отже, поцінування Котляревського – це поцінування його творів як *найтитовіших* для цілої традиції нової української літератури і зручних прикладів проникання в українську літературу загальноєвропейських тенденцій. Пишучи у 1894 – 1895 рр. «План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви», Франко, замість звично починаючи розгляд «южноруської» літератури ХІХ ст. від Котляревського, свідомо звертається до «Історії русів»: «...виклад свій про ту добу южноруської літератури я розпочну не від Котляревського, як се звичайно робиться, а розбором того цікавого історично-політичного памфлета, що називається «История руссов»¹⁹.

Осторожь літератури: Шевченко. Попри постійне наголошування на визначній ролі Шевченка у розвитку нової української літератури, його роль «започатковувача» (прикметна

¹⁷ Франко І. Українсько-руська (малоруська) література.

¹⁸ Там само. – С. 82.

¹⁹ Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – Т. 41. – С. 61.

цитата зі статті «Українсько-руська (малоруська) література»: «У Шевченкові українська поезія знайшла найсильніше на ту пору втілення. Та це був не кінець, а початок, імпульс до її розвитку»²⁰), Франко ставить Шевченка *осторонь літератури*. Так, на тлі щойно виголошених заслуг Котляревського як «зв'язкового» між українською літературою і загальноєвропейським літературним процесом суттєво вирізняється характеристика Шевченка: «Справжню велич Шевченка можна зрозуміти, лише порівнявши його з попередниками і вчителями – польськими та російськими поетами Міцкевичем, Рилєєвим і Пушкіним. І то не тому, що він рівний їм по силі відтворення світу. Він надто самотній і різниться від них навіть тим, чого в них учився. Попередніх та сучасних йому українських поетів він перевершує своєю палкою натхненністю і пристрасстю, як височезна гора навколишнє передгір'я. ...всі наступні поети можуть черпати з його творчості наче з ріки»²¹. Прикметно, що на початку огляду шевченковзнавчої літератури у статті «Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка» 1881 р. Франко у бібліографічній примітці згадує чотирьох українських авторів (О. Партицький, О. Огоновський, М. Драгоманов та ще один автор, захований за позначенням S-o) і так само чотирьох іноземних (посилаючись на публікації польською, німецькою, французькою та російською мовами), і тим самим стверджує, що Шевченко – аж ніяк не поет «для хатнього вжитку»²². Отож, Котляревський допасовує українську літературу до європейського контексту – Шевченко входить у цей контекст як досі ще небувала його частка; Котляревський виражає новоформовану традицію української літератури – Шевченко уриває, започатковуючи нову: «Яскрава Шевченкова зоря затьмарила цілу плеяду менш відомих українських поетів, які трохи раніше або

²⁰ Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – Т. 41. – С. 85.

²¹ Франко І. Українці // Франко І. *Зібрання творів у 50-ти томах*. – Т. 4. – С. 183.

²² Див.: Франко, Іван. Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка // Франко І. *Мозаїка: Із творів, що не ввійшли у Збір. тв. У 50-ти т.* / Упоряд. З. Т. Франко, М. Г. Василенко. – Львів: Каменяр, 2001. – С. 107.

одночасно з ним виступили в 40-х рр.»²³. Парадоксально: Шевченко заслоняє те, що звикло називається літературою. У працях Франка 90-х рр. XIX ст. поняття літератури – поняття насамперед сукупне; «духова діяльність суспільності»²⁴, певного культурно-інтелектуального *середовища, спільноти* читачів і авторів, об'єднаних спільним очікуванням і спромогою виражати через літературне творення певні суспільні й національні погляди – те, що, словами Франка, «починається тільки зі смертю Шевченка»²⁵. І в такому власне контексті ключового значення набуває постать Пантелеймона Куліша: «Дивним, може, покажеться декому, що я Шевченка ані Марка Вовчка не зачисляю до властивої національної літератури української... Перший, по мой думці, справді національний писатель український... – се Панько Куліш»²⁶. Франко дає детальніше пояснення: талант чи – у випадку Шевченка – навіть геніальність виносять таких письменників поза межі літератури як середовища, роблять їх з'явами одиничними: «Шевченко і Марко Вовчок мені представляються як дві високі тополі серед широкого степу, розкішні та самотні. Національна ж література – се ліс, в котрім є й дуби, є й ліщина, але все разом має одноцільний характер – відразу видно, що се ліс, а не степ, що се витвір колективної праці духовної, назрілих загальних змагань усїєї суспільності, а не одрізнені прояви поодиноких, самотніх, хоч би й великих талантів»²⁷. Після такої преамбули у «Плані викладів історії літератури руської» Франко завершує Шевченком V семестр (від XVIII ст. до смерті Шевченка), після чого переходить до характеристики півдавстрійської літератури і щойно у VII семестрі, який розпочинається «поворотом братчиків із заслання», звертається до праць і творів М. Костомарова, П. Куліша і Ганни Барвінок. Цікавий під оглядом послідовності

²³ Франко І. Українці. – С. 185.

²⁴ Франко І. Метод і задача історії літератури // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – Т. 41. – С. 18.

²⁵ Там само.

²⁶ Там само.

²⁷ Франко І. Метод і задача історії літератури. – С. 19.

викладу матеріалу також «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року» (надрукований 1910-го): зупинившись у XXXIII–XXXIV розділах на – відповідно – попередниках Шевченка у літературі й істориках «перед Костомаровим», Франко у XXXV розділі «вирівнює» історію літератури на сході і заході України, по чому окремі розділи присвячує Шевченкові і, спільно, Костомарову й Кулішеві, а тоді знову повертає у XXXVIII та XXXIX розділах до Галичини 1848 р. і 50-х рр. XIX ст.²⁸

Завдання історика літератури. Йдучи за настановами культурно-історичної школи, Франко формує гасло історика літератури, яким, як видається, керується також при укладанні антології: «не в обмеженні, не в редукованні, не в арбітральнім підборі матеріалу може бути заслуга і вмільсть історика літератури..., а власне в якнайбільшій його повноті, багатстві і різносторонності»²⁹. Якщо завдання історика літератури – відслідковувати загальні закономірності, то постаті великого масштабу радше стають йому на заваді. Ця думка, з усією її парадоксальністю, відкриває статтю Франка «Задачі і метод історії літератури» (1901): констатує відсутність справді потужних постатей в українській літературі кінця XIX ст., насамперед у Галичині, Франко все ж добачає у такій ситуації деякі переваги, а саме – «одиночці великих поетів і писателів не заслонюють перед нашими очима дрібних, а важних моментів розвою загалу нашої інтелігенції і нашого народу»³⁰.

Тож, насичуючи вміст антології численними творами модерної літератури, в самому упорядкуванні Франко керується радше домодерними приписами – вичерпність переважає над оригінальністю, бажання розставляти акценти поступається перед відтворення літературного тла, чи пак пейзажу (попри те, що добірки різних авторів відчутно різняться за обсягом). Така настанова як

²⁸ Див.: Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року // Франко І. *Зібрання творів у 50-ти томах*. – Т. 41.

²⁹ Франко І. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви]. – С. 37.

³⁰ Франко І. *Задачі і метод історії літератури*. – С. 7.

поміж упорядників, так і поміж читачів та критиків затримується ще на тривалий час. Сімома роками після Франкового видання з'являється друком польськомовна «Антологія сучасних українських поетів» в упорядкуванні й перекладі Сидора Твердохліба. Микола Євшан – без сумніву, естет-індивідуаліст, проповідник модерного світогляду в літературі і літературній критиці – закиди свої Твердохлібові буде на основі (крім поганої якості перекладів) звинувачення в суб'єктивізмі, вибірковості, невмінні презентувати загальні тенденції й настрої літератури: «Антологія Твердохліба не єсть твором, який заслугував би на ту назву... І це чують самі навіть панегіристи Твердохліба. Вони, власне, зазначають, що це антологія не репрезентативна, і називають її скромніше: вибором сучасних українських поетів. Ну, добре, нехай і так, але чому ж ті самі добродії, пройшовши зміст її, пишуть знов такі висновки, неначеб це була якраз репрезентативна антологія? Пишуть: «ми бачили душу українського народу в її типових проявах»? І забувають, що не може бути там душі українського народу, де на тлі української поезії старається перекладчик дати свої настрої та імпресії, не може бути там, де антологія не репрезентативна, де вибір поетів самовільний, де, врешті, душа навіть поодиноких поетів фальшована, а не правдива!»³¹.

Постать Шевченка, як ішлося, не надається для «фонового» зображення. У сприйнятті наступників Шевченко постає не тільки як окремий автор (особа), але і як метонімічна заміна самого поняття «українська література» – відповідно, з цього образотворення й народжується *проблема* її подальшого повноцінного й творчого тривання.

Анофрадес. Тема «переписування Шевченка» у творчості Франка була вже оголошена, однак все ще мало досліджена навіть у найсучасніших франкознавчих працях. Ще Омелян Огоновський вказав на накладання образу Франкового дитинства, ним самим твореного, на усталену на той час «літературну версію» дитинства Шевченка. Ярослав Грицак, розглядаючи критику

³¹ Євшан М. Елегантні жести західноєвропейської школи // Євшан М. *Критика. Літературознавство. Есеїстика*. – К.: Основи, 1998. – С. 548–549.

Драгоманова і народовців на адресу Шевченка, у книжці «Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота» стверджує, що Франко «ніби дописував те, чого не було у Шевченка, пристосовуючи українофільство до нових умов. Для свого покоління він виконував таку саму функцію, що Шевченко – для попереднього»³². А звідси вже один крок до блумівського апофразису (дослівно «повернення мертвих»): «ефект полягає в тому, що нова поезія здається нам не такою, ніби її написав попередник, але такою, ніби пізніший поет сам написав найхарактерніший твір попередника»³³.

Антологія в контексті. «Акорди» не тільки вирішують, з поправкою на зміну форми, проблеми, які Франко ставить в історії літератури: вони продовжують і змінюють нетривалу на той час традицію нового жанру (згадаймо, що до давніх збірок-вибірків художніх перлин і морально-релігійних порад Франко нав'язує також в інший спосіб – називаючи власну поетичну збірку «Мій ізмарagd»). Франкова антологія почасти відрізняється від «проектів» його найближчих попередників, і навіть наступників. Зазначимо зараз лише кілька суттєвих рис, на які слід звернути увагу: вибір між репрезентацією текстів та постатей і встановлення критеріїв «повноти» представлення історико-літературних з'яв. Доманицький і Єфремов, випускаючи у світ «Вік», спорядили добірки текстів фотографіями і біографіями письменників (укладеними здебільшого на основі автобіографій). Так само наступна після франківської антологія «Українська Муза», на чому наголошують історики літератури, містила біобібліографічні силуети про присутніх у виданні авторів. Франко ж перед собою такого завдання не ставить: його антологія – послідовність імен і художніх творів, які вирізняються між собою стилістично (що відображає також оформлення персональних добірок). М. Льницький, мабуть, вперше звенув увагу на те, що не про всіх

³² Грицак Я. *Пророк у своїй вітчизні: Франко та його спільнота*. – К.: Критика, 2006. – С. 404.

³³ Блум Г. *Страх впливня. Карта перечитывання*. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1998. – С. 19.

авторів Франко володів достатньою інформацією – адже умістив окремо П. Панченка і П. Таїсича (друге – псевдонім названого автора)³⁴. Крім того, як стверджує Б. Якимович у своїй другій публікації про Франкові «Акорди», Франко помилково розшифровував псевдонім «Хрущ», яким підписував свої поезії М. Жук, вбачаючи за ним постать О. Афанасьєва-Чужбинського³⁵. Попри усі інші фактори (в тім і банальний брак інформації), згадаймо, наскільки відрізняються від такого підходу засади писання історії літератури, викладені, зокрема, ще 12 років перед появою антології у статті «Задача і метод історії літератури» – навіть сучасний дослідник мало що зможе додати до переліку тих підходів, які, на думку Франка, сукупно складають вичерпний розгляд і уможливають цілісне сприйняття літератури.

Отже, в антології Франко не намагається створити «галерею портретів»; він радше розгортає хоч і різномірний, однак цілісний «текст літератури». Така різниця між історико-літературним і антологічно-репрезентативним підходом до «викладу» української літератури (окремо і спеціально 2-ї половини ХІХ ст.) варта окремої уваги. Антологічну добірку не можна вважати лише ілюстрацією історії літератури. Антологічний виклад та історія літератури «від Франка» різняться не тільки часом появи; вони представляють два різні погляди на літературу: літературу як історію (явище певним чином *завершене*) та літературу як сучасність (до якої *причетний* сам автор-упорядник, з якою від себе ототожнює: мовно, стилістично, жанрово, світоглядно...). Антологія літератури *після Шевченка* – це також спроба довести сам факт існування такої літератури, ба навіть показати її жанрово і стилістично оновленою, як то Шевченко спромігся раніше зробити самотужки...

³⁴ Льницький, Микола. Акорди української поезії // *Акорди: Антологія української лірики від смерті Шевченка* / Упоряд. І. Франко. Іл. Ю. Панькевича [Передм. і приміт. М. Льницького] – Репринт. вид. – К.: Веселка, 1992. – С. 4.

³⁵ Якимович Б. Книжка, що випередила свій час: Антологія «Акорди» Івана Франка: книгознавчий та джерелознавчий аналіз // *Дзвін: Щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Національної Спілки письменників України*. – Львів, 2006. – Ч. 8. – С. 134.

Ольга Шелюх На межі літературознавства
і мемуаристики
(проблема інтертекстуальності)

Творча особистість Івана Франка на початку ХХІ ст., після багатьох років викривлення і підганянь під чужі ідеології, стала предметом глибокого і всебічного вивчення. Важливу роль у наближенні видатної особистості до сучасного читача відіграє література факту (мемуари, листи, щоденники).

Мемуарам властива хронікальність та фактографічність викладу матеріалу, що робить їх близькими до щоденникових записів.

Зауважимо, що мемуарна література поєднує в собі різноманітні факти. Найпростіша жанрова форма сучасної літератури факту – листи. Близькими до листів є щоденники. Автори листів розповідають переважно про сучасні їм події, тоді як автори щоденників у своїх роздумах звертаються до майбутнього. Значно складнішою формою літератури факту є спогади, які дають можливість авторові охопити значний відрізок часу. Для спогадів характерна більша «фільтрація» буденних подій, у них відтворена тільки частина дійсності, що була, звичайно, у полі зору мемуариста. Основою для спогаду є безпосереднє враження, причому у мемуарах завжди на першому місці мемуарист чи його погляд на описуване. «Тому мемуари певною мірою суб'єктивні, за фактичною точністю вони завжди поступаються документам. Однак, неповнота фактів і майже обов'язкова односторонність інформації майже повсякчас компенсуються в мемуарах живим і

безпосереднім враженням особистості їх автора, що є по-своєму цінним документом часу»¹.

Дослідники мемуаристики відзначають три родові ознаки мемуарної літератури: особистісне начало, ретроспективність і пам'ять. Особистісне начало (сама особа) є організаційним елементом мемуарного оповідання. Оскільки спогади – це погляд з минулого, то тут ми маємо справу з двома суперечностями, характерними для цього жанру: погляд автора на те, що він бачив, чув, знав, пережив у час подій, про які пише, і того, що відтворене автором, уже стало фактом масової свідомості.

Третя ознака мемуаристики – пам'ять. Її властивість – запам'ятовувати те, що було значним, важливим для автора. Через вибірковий характер пам'ять з плином часу дуже часто слабне. Тому нерідко деякі автори використовують інші джерела (наприклад, у спогадах про І. Франка М. Мочульський звертається до мемуарів В. Щурата, М. Грушевського), щоб заповнити прогалини пам'яті, наводять свідчення інших осіб: листи, документи, що теж можна вважати специфічною рисою мемуарного жанру.

У процесі розвитку української літературної мемуаристики зростала як естетична, так і пізнавальна її вартість. Мемуарні свідчення не лише сприяють глибшому й ґрунтовнішому сприйняттю художнього твору і творчості письменника загалом, а й відтворюють картину минулого для майбутніх поколінь на відстані часу. Таким чином, дехто з дослідників вважає, що мемуарні свідчення мають двоїстий характер, містять подвійний погляд мемуариста на події, які він описує. Один і той же самий автор може виражати погляд на події, які він сприймає безпосередньо, інший же погляд залежить від трактування події з певної часової відстані. Власне художньо-розповідна манера подачі цікавих ситуацій, характерів, різноманітного типажу, унікальних деталей, які важко вигадати, – усе це стало основою спогадів про Івана Франка.

¹ Гнатюк М. У колі друзів і приятелів // *Спогади про Івана Франка* / Упоряд., вступ стаття і прим. М. І. Гнатюка; Худож. оформл. Б. Р. Пікулицького. – Львів: Каменяр, 1997. – С. 3.

Зауважимо, що кінець XIX – початок XX ст. – це час, коли посилилась увага до мемуаристики про видатних діячів нашої культури, зокрема І. Франка. Уже сама форма літератури факту налаштована на передачу живого безпосереднього враження від дійсності. Листи, мемуари, щоденники, есеї, за словами І. Денисюка, можуть бути «рапаві, вільні, свавільні. Ця форма легка до опанування – сідай і пиши. Тут треба тільки одного... геніальності! Так сказав про мистецтво есею Альберес»².

У мемуаристиці про Івана Франка особливо цікавими є спогади М. Мочульського (Іван Франко: Студії і спогади. – Львів, 1938.), який показав цілісність його особистості, ввівши читачів у лабораторію духу «цілого чоловіка» (М. Зеров). У 2005 р. спогади були перевидані окремою книгою.

Важливою рисою спогадів М. Мочульського та інших сучасників І. Франка, зокрема Д. Дорошенка, В. Дорошенка, М. Грушевського, Г. Хоткевича є їх ретроспективність. У цих мемуарах, написаних після багатьох років (1938 р.) під впливом життєвого досвіду автор подає події минулого зовсім не так, як це було в момент, коли самі події відбувалися. Для цих мемуарів характерний подвійний погляд на відображувані події. Перший – пов'язаний із синхронним сприйняттям подій, а другий – як вони відклалися у свідомості мемуариста через роки.

У спогадах про І. Франка Михайло Мочульський виступає як дбайливий обсерватор, який старанно моделює обставини соціокультурного життя українців в Галичині, переважно у Львові.

Мемуари, як документи часу, мають здатність відкривати для читача невідомі або маловідомі біографічні факти з життя видатного письменника, які стають ще одним щаблем до рецепції його творчості чи окремих творів.

Знайомство М. Мочульського з І. Франком відбувалося поетапно. Перший етап – заочне знайомство, про яке він згадує

² Денисюк І. Людина в катаклізмах епохи: майстерність мемуариста // Крушельницька Л. *Рубали ліс*. – Львів – Нью-Йорк: видавництво М. П. Коць, 2001. – С. 5.

так: «Із творів Івана Франка я прочитав насамперед його повість «Захар Беркут». Це було у 1883 році, коли я почав ходити до гімназії, – з тої пори І. Франко зацікавив мене, і я пильно почав шукати його творів»³. Другий: у 90-х рр. М. Мочульський особисто познайомився з І. Франком і тривалий час був з ним у близьких взаєминах. Франко залучив Мочульського до літературної праці в Науковому товаристві імені Шевченка, Українсько-руській видавничій спілці, Товаристві прихильників української літератури, науки і музики.

Спогади М. Мочульського пролили світло на деякі сторони Франкової біографії, очистивши її від усіляких домислів та перекручень, не залишаючи поза увагою складні моменти з життя та творчої практики письменника. Скажімо, факт хвороби І. Франка – важкий етап у житті письменника. Так, збірку поезій «Мій ізмарagd» І. Франко написав у великих фізичних і душевних муках, не виходячи з хати «пару місяців»: сидів тоді «в темній кімнаті, із зажмуреними болючими очима»⁴. Отже, характеристику збірки М. Мочульський дає на фоні фактів біографії поета.

М. Мочульський часто звертається до спогадів своїх сучасників, формуючи своєрідну картину взаємодії текстів. Так, на основі спогадів Василя Щурата М. Мочульський *згадує*, що під час навчання у Відні у 1892-93 рр. Франко «попав у важку невилічну недугу, що закінчилася прогресивним паралічем», недуга з року в рік підточувала здоров'я поета. І тільки близька людина, яка знала галицькі обставини та умови життя, яка розуміла і шанувала велич Франкового духа, могла задокументувати: «Коли тепер уявимо собі, з одного боку, що Франко знав, що він важко хворий і що нерви в нього були розхитані, що невидимий ворог, наче шашіль поволі точив його душу, а з другого боку, що йому жилося бідно й скрутно; що від своїх і чужих йому доводилось не раз проковтнути ущертъ наповнену чашу гіркотою; що найкращі його мрії топтала холодна дійсність [...], то зможемо розгадати

³ Мочульський М. *Іван Франко: Студії і спогади*. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. – С. 5.

⁴ *Там само*. – С. 11.

не одну загадку в його житті і не будемо шукати розгадки у його «податливості з природи» або у сторонніх впливах [...]; їх появи слід шукати не деінде, тільки в його організмі і у специфічному галицькому оточенні»⁵.

На думку М. Мочульського, збірка «Зів'яле листя», яка ви-йшла у світ 1896 р, принесла Франкові «лавровий вінок у дарунок». Про Франкове захоплення жінками знаємо немало. Та й мемуарист пише, наводячи різні розмови («дехто каже у нас»), що Франко спілів зі своїх незаспокоєних мрій, срібної туги, серцевих тремтінь такий запашний вінок пісень Ользі Рошкевич. Хоча від В. Гнатюка він дізнався (*очевидно, не довіряючи чуткам*) і про пані Зигмунтовську. Так, була Ольга Рошкевич, Йосифа Дзвонковська, Целіна Журовська-Зигмунтовська. І. Денисюк та В. Корнійчук посилаються на факти, які свідчать, що Ольга Рошкевич «готова була йти заміж за Франка, приїздила на зустріч з ним (див. надто інтимні листи Франка до неї від 17-18 лютого 1879 року, 22-23 лютого 1879 року у 48-му томі 50-томного видання творів письменника – О.Ш.), Йосифа Дзвонковська погоджувалася на організацію своєї артілі у Станіславі, що її запропонував Франко, а Целіна Журовська-Зигмунтовська геть пізніше деякий час мешкала в будинку Франка...»⁶. Про Целіну Журовську-Зигмунтовську вже написано у нашому літературознавстві, деякі франкознавці стверджують стверджують, що вона зіграла фатальну роль у житті письменника.

Хто саме був музою для «Зів'ялого листя»? – розв'язання цієї проблеми М. Мочульський залишає для майбутніх біографів, хоча схильний до думки, що нею все-таки була Ольга Рошкевич.

90-ті роки у житті Івана Франка пов'язані з його участю в газеті «Kurjer Lwowski». Працюючи в цьому часописі, український письменник зійшовся з багатьма діячами польської культури. Серед них – Болеслав Вислоух, Ян Каспрович та літературознавець і критик Генрик Бігеляйзен, два останні залишили особливо

⁵ Там само. – С. 10–11.

⁶ Денисюк І., Корнійчук В. Подвійне коло таємниць // *Дзвін*. – 1990. – № 8. – С. 131.

змістовні спогади про письменника, пов'язані з публікацією статті І. Франка «Поет зради», яка викликала великий скандал серед польської громадськості.

М. Мочульський у спогадах наводить низку беззаперечних, на його думку, факторів, які спонукали Франка до написання цієї статті. У 1896, 1897 рр. в житті письменника, крім важкої хвороби, яка постійно про себе нагадувала, відбулася ще одна важлива подія – вибори до австрійського парламенту. Франка висунули селяни від 4-ої курії виборчого округу Перемишль-Мостиська-Доброміль. Польський уряд не допустив, щоб Франко став послом, хоча поет багато працював спільно з поляками. Однак, за словами М. Мочульського, польсько-українські взаємини розвивались не так, як на це сподівався поет; йому робили образливі докори про зрадництво, чого він не зміг стерпіти і у відповідь опублікував у віденському журналі «Die Zeit» (1897 р., ном. 136) статтю «Поет зради», у якій контроверсійно заявляв: «Ви сами валенроди! Ваш народний геній Міцкевич – це поет зради і сумний жде вас кінець, коли такого поета вважаєте без усяких застережень за свого найбільшого народного генія та пророка і щораз нові покоління годуєте отруйними плодами його Духа!»⁷. Отже, причиною до написання такої несправедливої статті була не неприязнь до поляків (Бігеляйзен та Каспрович просили не публікувати статті), а, передусім, Франкова непоступливість.

Чи були щасливі моменти у цьому періоді життя Івана Франка? Спогади М. Мочульського свідчать, що були, хоча й не так багато. Це, насамперед, святкування 25-річчя його творчості. Додамо, що в 1898 р. відбувалося святкування столітніх роковин відродження української літератури, яке разом з 25-літнім ювілеєм літературної та наукової праці І. Франка дало сильний поштовх розвитку української ідеї. З великим захопленням і пошаною згадує М. Мочульський день 30 жовтня 1898 року у житті І. Франка. Кожен з гостей намагався гідно поцінувати діяльність ювіляра. «З промов склався повний образ його заслуг для українського народу». Привернула увагу відповідь І. Франка гостям.

⁷ Мочульський М. Іван Франко: *Студії і спогади*. – С. 11, 12.

Як згадує мемуарист, свій виступ І. Франко побудував на тих самих принципах-заповідях, що й сповідь «Niесо o sobie samum». «Одно тільки нове було у відповіді Франка; а саме натяк на універсальність його діяльності: у Франка було гаряче бажання – обняти цілий круг людських інтересів і в інших розбудити зацікавлення до них»⁸. Про цей тріумфальний день маємо спогади й Богдана Лепкого, який згадує, що не було видно з боку Франка бажання «робити вражіння і викликати ефект»⁹, він говорив без пафосу, спокійно і розважливо.

Михайло Мочульський, як частий гість у домі Франка, свідчить про майже аскетичний спосіб життя поета, який був невибагливим і щодо одягу, і щодо їжі. Франко завжди їв дуже прості страви, а напоїв майже не вживав. Найбільшою радістю у житті поета було, коли він наловив багато риби або назбирав багато грибів. На рибах і грибах він розумівся добре. Тому з тихим сумом згадує М. Мочульський про несповнені Франкові мрії: «Мріяв усе своє життя мати свій власний ставок з рибами, і як усе в його житті, так і ця мрія не сповнилася ніколи».

Усвідомлюючи важливість точності біографічних фактів, М. Мочульський засвідчує щирю приязнь І. Франка до М. Грушевського (М. Грушевський залишив цінні спогади про І. Франка, про які упродовж багатьох років зовсім не згадувалось), до його родини, про добросусідські відносини – «поет почував себе вільно у Грушевських, бував веселий та гутірливий і любив ходити до них»¹⁰. Тому й присвятив він свою найкращу повість «Перехресні стежки» «Марії та Михайлові Грушевським на доказ щирої приязні».

Літературознавці (Я. Ярема, М. Євшан, С. Єфремов, А. Крушельницький) ще при житті поета високо цінували поему І. Франка «Мойсей». Зокрема В. Сімович – один з глибоких дослідників творчості поета, – вважав, що це *найвище* слово, яке

⁸ Там само. – С. 27-28.

⁹ Лепкий Б. Три портрети // *Твори*. У 2 т. – Т. 2. – К., 1991. – С. 634.

¹⁰ Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896-1916) // *Спогади про Івана Франка*. – С. 374.

І. Франко сказав у поезії, найсильніша й найкраща з мистецького боку річ, яка з'явилась в Україні після смерті Т. Шевченка. І чи не найсильнішим моментом у поемі є славний пролог. Мало хто знає, яким чином, за яких обставин постали поема та неперевершений пролог. Однак спогади М. Мочульського вперше фіксують ще один епізод Франкового життя, який проливає світло на джерела ідеї поєми. У серпні 1904 року Іван Франко відбув у подорож до Італії. Після подорожі, на прохання І. Труша, він вирішив написати про «Мойсея» Мікеланджело, який дуже захопив його. «Проте поет, – згадає М. Мочульський, – написав обіцяну статтю, хоч вона залишилася недрукованою, а тоді написав свою величну поему “Мойсей”». В. Щурат ідею написання поєми виводить з іншої події – з розмови з Теодором Герцелем. В. Щурат писав, що І. Франко: «Вже в 1893 році накреслював ескіз з поєми, намагаючись представити жидівського Мойсея так, щоб український читач міг впізнати в ньому українського вождя. Коли йому перші спроби не вдалися, кинув їх у кошик. А з роками, після гірких особистих переживань, які довели до відомих нам конфліктів як з українською, так і з польською громадськістю, сильніше відчув життєву проблему жидівського вождя і дав нам історичну на перший погляд, а насправді актуальну з огляду долі вождя українського народу»¹¹.

Спогади ж Богдана Лепкого про І. Франка свідчать, що первісний задум поєми «Мойсей» виник ще після прочитання Каменярем пересічного твору Корнила Устиновича «Мойсей».

М. Мочульський у своїй книзі вперше наводить особливо цінний з погляду історії тексту спогад про виникнення знаменитого «Пролога» до поєми «Мойсей» (До цього факту згодом зверталось багато дослідників.). Він був з І. Франком у друкарні саме тоді, коли завершився друк «Мойсея». Зажурений управитель друкарні К. Беднарський показав поєтови, що на початку надрукованої поєми лишається кілька незадрукованих сторінок, і радив написати переднє слово. «Поет подивився на білі сторінки і

¹¹ Цит. за: Гнатюк М. *Іван Франко в літературно-естетичних концепціях його часу*. – Львів: Каменярь, 1999. – С. 27-28.

сказав спокійно: «Добре, добре, я щось напишу і принесу». І приніс на другий день відомий «Пролог», – згадує М. Мочульський. «Мойсей» І. Франка став «другим заповітом української літератури» (Ю.Шевельов): «Коли ж народні маси виростуть «ціпкі і тверді до великої зміни», тоді й знайдуться герої, які поведуть їх до «обітованого краю»; не «скарби землі» мають бути оконченою метою українського народу, тільки «скарби духу»; обітованим краєм має бути безмежна, осяйна країна духу...»¹².

Дослідник не оминає у своїх спогадах й ті складні проблеми, які виникали раз-у-раз внаслідок важкої недуги, про початки якої вже згадувалося. М. Мочульський наводить фрагмент однієї не зовсім приємної пригоди з позиченими книжками, яка трапилась між ним та І. Франком. Ця історія свідчить, що у поета були серйозні психічні розлади. І найближчих друзів Франка, як свідчать їх спогади, – Володимира Гнатюка, Михайла Грушевського, Гната Хоткевича та ін. – вражала безвихідь, у яку він потрапив. Лише втаємничені розуміли стан поета та всі наслідки його недуги.

Використовуючи біографічні елементи для зображення повнішого образу Франка останніх десятиліть, при огляді творів окресленого періоду, М. Мочульський вдається до аналізу творів письменника окресленого періоду. У «Перехресних стежках» М. Мочульський, як тонкий психолог, побачив, що моторошні слова: «Хробачок стукає в стіні: раз, два, три, чотири – і став», – і так у кількох місцях, – не вигадка поета, тільки фотографія його переживання. Що ж і думати, коли душа поета стала висотувати з себе складні картини і кидати їх перед його очі?»¹³.

Вірш «Ніч. Довкола тихо, мертво» (зб. «Із днів журби») М. Мочульський назва перлиною людського генія. Водночас дослідник подає генезу поезії, вважаючи його виразом поетової галюцинації: душа, обтрушена з земного пилу, зосередилася, прояснилася, «щось, мов тихий дзвін, залунало в ній, і повстала в ній «якась невідома гармонія», «мов у гаю свисти дроздів гілки гілці подає».

¹² Мочульський М. *Іван Франко: Студії та спогади*. – С. 11.

¹³ Мочульський М. *З останніх десятиліть життя Івана Франка...* – С. 371.

У своїх студіях М. Мочульський намагається провести певні паралелі між «Перехресними стежками» та «Зів'ялим листям» (твори писані в різний час). Його цікавлять головні герої. У різних ситуаціях в образі Рафаловича дослідник бачить то Франкове обличчя, то обличчя Франкового приятеля. Герой, який переживає любовні страждання, для М. Мочульського – це автор «Зів'ялого листа». На думку вченого, повість логічно доповнює ліричну драму. Тільки тепер герої відчули вплив часу.

М. Мочульський вважає, що у «Перехресних стежках» та у «Зів'ялому листі» присутні риси біографізму, та й сам дослідник не може обійтись без елементів біографічного методу дослідження. Спогад М. Мочульського, поряд з ретроспективністю, тяжіє і до майстерного літературознавчого філологічного аналізу. Попри важкий фізичний та психічний стан Іван Франко багато читав та за допомогою секретаря виправляв свої давніші твори, писав нові, і як тільки траплялася нагода, друкував їх. Сучасний літературознавець Ярослав Мельник на основі спогадів сучасників І. Франка, зокрема Михайла Мочульського, проаналізувала творчий доробок поета «смеркального періоду». Вона стверджує, що в останній період творчості І. Франка, аж до появи 1914 року віршів на сучасну тематику, лише один струмок живив Франкову поетичну музу. Під цим струмком вона має на увазі винятково книжні джерела його творчості. Безсумнівно, прикметну «ціху» І. Франка-поета завжди становила значна доля віршів на «старі теми». Але якщо колись ці вірші були лише однією із часток «огрому» його поетичного Космосу, то в час недуги тільки вони заповнювали весь цей простір, та й у період війни І. Франко охоче звертався до цього джерела («Кончакова слава», «Ор і Сирчан», зрештою, «Найдавніша історія України до р. 1008 в поетичних образах»).

М. Мочульський згадує про останню зустріч з І. Франком перед Різдвом у 1914 році, коли на обличчі поета були сум і турбота, він виглядав похиленим і дуже худим: життя його не щадило – помер улюблений син, розпочалась Перша світова війна. Обидва сини І. Франка – Петро і Тарас – були на фронті, і в коротких листівках, написаних у польових умовах, повідомляли

батька про своє життя, про воєнні події. М. Мочульський (на відміну від мемуаристів С. Гаєвського, В. Щуровського), стверджує, що І. Франко, незважаючи на хворобу, проявляв великий інтерес до ходу війни. Лейтмотивом окресленого періоду стало віддзеркалення теми війни. Поета тривожила доля України, народу; була непевність за долю синів. Усе це породжувало у свідомості (чи підсвідомості) поета містичні, неспокійні сни та алюзії. Саме цим можна пояснити тривогу у вірші тої пори «Чи віщий сон», опублікованому Ярославом Мельник у книжечці «І остатня часть дороги» (Львів, 1995).

У мемуарах має значення місце, пов'язане з тим чи іншим фактом. Тому М. Мочульський із жалем згадує, що сумну звістку про кончину поета отримав у татарському містечку Буїнськудесь аж у червні 1916 року. Проте для Мочульського, товариша І. Франка, літературознавця, мемуариста, врешті, звичайного українця, письменник не вмер, «лише великий дух покинув тіло нашого Франка». А від себе додамо для тих, хто вважав, що після 1908 року І. Франко «вмер» для української літератури: вони гірко помилилися, бо захід Франкового життя, незважаючи на важку недугу, на душевну нерівновагу, на сімейні негаразди, увінчаний яскравими зорями прекрасних творів на воєнну тематику, перейнятих за долю України.

Творчість Івана Франка настільки багатогранна й невичерпна, що дослідження її вимагає екскурсу в історію літературних течій, у царину теорії літератури, ґрунтовних знань світового літературного процесу. Величезна кількість літературознавчих розвідок, об'єктом яких були не лише твори, а й життєвий шлях одного з класиків української літератури, засвідчує, що й на початку ХХІ століття залишаються теми, що потребують додаткових студій. Саме такою є проблема біографізму у мемуарних дослідженнях про І. Франка.

Мемуари М. Мочульського поряд зі спогадами інших його сучасників, наштовхують на певні узагальнення.

Передусім, мемуарист показав, що інтерпретувати літературний, як і науковий, доробок І. Франка без знання його біографії неможливо. Тому у «Студіях» М. Мочульського, на нашу думку,

найповніше висвітлена постать І. Франка останніх десятиліть життя; біографічна зумовленість його творчої спадщини, залежність її від життєвої основи, від особливостей психофізичної структури особистості.

Спогади М. Мочульського мали вплив на формування образу І. Франка у кінці 30-их рр. ХХ ст. На жаль, книгу було вилучено з наукового обігу в часи радянської тоталітарної системи; її вона не була відома читачам на підрадянській Україні протягом майже усього ХХ ст.

Спогадам М. Мочульського властива ретроспективність, у них відтворюється тільки частина дійсності, що була у полі зору мемуариста. Для того, щоб відтворити прогалини пам'яті, М. Мочульський, за специфікою жанру, наводить мемуарні свідчення В. Щурата, М. Грушевського, Б. Лепкого та ін.

Студія М. Мочульського, на нашу думку, лежить на межі літературознавства та мемуаристики, оскільки у мемуарному дослідженні М. Мочульський культивує методи філологічного, біографічного та психологічного аналізу, що й дало змогу подати життєві події І. Франка у контексті суспільно-політичних, літературних проблем і довести, що для нього І. Франко і його творчість – нероздільні.

Марта Госовська **Феміністичні моделі
прози Івана Франка:
до проблеми наукового
і художнього мислення**

До проблем, що їх розглядає сучасна феміністична критика, українські літературознавці торкалися ще у ХІХ ст. Заздегідь зазначимо, що тогочасне розуміння проблеми не можна ототожнювати із сучасним. Не варто забувати, що проміжок часу у сто років має неабияке значення для такої динамічної дисципліни, як літературознавство, особливо для феміністичної критики – порівняно молодого галузі.

У низці літературознавчих праць І. Франко звертається до емансипаційних проблем. Прямо чи опосередковано проблема фемінізму звучить у таких статтях: «Жіноча неволя в руських піснях народних», «Задачі і методи історії літератури», «З останніх десятиліть ХІХ віку», «Старе й нове в сучасній українській літературі». Автор окреслює теоретичні аспекти фемінізму, акцентує на особливості жіночої традиції в літературі, а також розрізняє поняття «жіночого» та «чоловічого» письма.

У статті «Жіноча неволя в руських піснях народних» автор зосереджує увагу на соціальному аспекті проблеми, а саме – висловлює обурення щодо соціальної незахищеності українського жіноцтва, а також наголошує на економічній залежності жінки, що «працює в чоловіка гірш наймички <...> та ще й приходиться зносити всякі мужикові примхи, невдоволення і всякі хиби його характеру <...> жінка ясно бачить, що велика частина її неволі лежить в економічній залежності

від чоловіка, і тому вона намагається вирватися з-під тої залежності на волю»¹.

Через півстоліття про цю ж проблему говоритиме В. Вульф у знаменитому есе «Власний простір»: «Жінка мусить мати гроші і власну кімнату, якщо вона хоче чогось досягти і бути вільною»². Така спорідненість ідей може свідчити про те, що І. Франко відчував настрої та потреби нової епохи, а навіть і передбачив певні соціо-культурні тенденції, які поширились у ХХ ст.

Апелюючи до праць австрійського літературознавця В. Шерера, І. Франко, чи не вперше серед українських дослідників, наголошує на потребі гендерного аналізу тексту (якщо послуговуватись сучасною термінологією) та на потребі розрізнення «чоловічого» та «жіночого» стилів письма. Про цей аспект феміністичних студій ідеться у статті «Задачі й метод історії літератури: «<...> історик літератури слідить також становище жінок у літературі <...> Недавно Шерер прямо розрізнив “мужні” і “жіночі” періоди в літературі; це не повинно було нікого так дуже дивувати. Адже ще у 1795 р. Вільгельм Гумбольдт <...> писав “Про полову різницю і її вплив на органічну природу” та “Про форму мужеську і женську”, а Шіллер <...> назвав гарною і великою цю думку – провести поняття роду <...> через область людського духа і плодження духовного»³.

Такий підхід до «жіночого питання» співзвучний із сучасними науковими принципами феміністичної літературної критики. Зокрема, Франкові ідеї про «жіночу літературу» та «жіноче сприйняття твору» цілком відповідають новітнім принципам гіно-критики, які були запропоновані такими науковцями, як Е. Гросс, М. Якобус, Е. Шоултер.

Феміністичні ідеї наявні не лише у літературно-критичних та публіцистичних працях І. Франка, – він послідовно розробляв цю тему й у художніх творах. Тож автор охоплює два виміри цієї

¹ Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 26. – С. 20.

² Вульф. В. *Власний простір*. – К.: Альтернативи, 1999. – С. 6.

³ Франко І. Задачі і метод історії літератури // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1986 – Т. 41. – С. 13.

проблеми – науковий та художній. Ідеї, висловлені у теоретичних працях, знаходять своє логічне продовження у художніх творах І. Франка. Виразні емансипаційні мотиви звучать у численних повістях та оповіданнях, назвемо тут лише деякі з них: «Сойчине крило», «Маніпулянтка», «Перехресні стежки», «Для домашнього огнища».

Автор, спростовуючи соціокультурну концепцію «жіночості» та «мужності» Ж.-Ж. Руссо, формує нову матрицю гендерної ідентифікації. Франкові героїні ламають канон панівної традиції який, як стверджує філософ Н. Чухим, протягом багатьох століть був незмінним і позиціонував жінку як істоту, що має лише подібатися і підкорятися (чоловікам зокрема і суспільству загалом), бути приємною і не створювати конфліктів, не кидати викликів⁴.

Власне, з уст Франкових героїнь пролунало чимало сміливих викликів. І кинуті вони були перш за все скептикам емансипаційного руху, – автор конструює образ жінки, здатної обстоювати свої права, протистояти домашньому насильству, рятуватись від соціальної незахищеності тощо.

І. Книш, дослідниця Франкової творчості, слушно зауважила, що його жіночі персонажі «вириваються поза межі просторів, назначених їм мужчиною, – вони перестають бути тільки його доповненням <...> В них є свідомість свого окремішного існування на землі, як самостійних людських істот, що самі кермують власною долею»⁵. Це вже не «ідеалізований предмет любові й обожнення, або нещасна дівчина-покритка»⁶, як було у класичному письменстві, а рефлексуюча особистість, виведена поза межі маргінального простору.

Автор моделює парадигму альтернативної героїні – це жінка, яка вносить корективи у класичний хід подій (Анеля Ангарович деконструює образ берегині, Регіна Стальська по-новому розставляє акцент у грі «жертва–кат») або ж презентує зовсім

⁴ Чухим Н. Філософія статевого деморфізму у філософії просвітництва // *Філософська думка*. – 2001. – № 1. – С. 34–35.

⁵ Книш. І. *Франко і рівноправність жінки*. – Вінніпег, 1956. – С. 114.

⁶ Крупка М. Жіноча проза доби модернізму: концепція нового героя // *Вісник Львівського університету*. – 2004. – Вип. 33. – С. 41. – Серія філологічна.

новий сценарій (тут звернемося до типажу емансипованої жінки, втіленого в образі Целіни).

Придивімося ближче до першої категорії жіночих образів – хоча вони й опиняються у класичному соціо-культурному просторі, їхні ролі видозмінені. Скажімо, Франкова інтерпретація образу берегині (повість «Для домашнього огнища») суттєво відрізняється від традиційного трактування цього концепту. Зазвичай, український відповідник Гестії ототожнюється із жінкою, що вправно виконує господарсько-виробничі функції, віддано охороняє домашнє вогнище, є носієм моральних цінностей та транслятором традицій. Натомість у Франкових творах («Основи суспільності», «Для домашнього огнища») поетапно заперечується кожен означник образу Берегині.

Перш за все, впадає у вічі те, що ані Анеля Ангарович, ані Олімпія Торська не мають звичної сім'ї: пані капітанова п'ять років перебуває у статусі солон'яної вдови, а графиня є вдовою і *de facto*, і *de iure*. Отже, події вже не можуть розвиватися за традиційним гендерним сценарієм. Наступна опозиція – Франкові героїні не є «носіями та трансляторами морально-етичних цінностей». Анеля Ангарович перебуває «у тихій спілці з жінкою, що держить публічний дім, вербує дівчат, призначених до таких же самих домів по всьому світові»⁷, а шанована шляхтичка Торська холоднокровно спланувала пограбування о. Нестора, свого колишнього коханця, «спровадила у ліпший світ свого мужа-п'яв-ку»⁸ та «завела собі сина від колись філософа, а тепер жадібного скнари – о. Нестора»⁹.

Автор пояснює здеградованість жінок соціальними чинниками, – фактор «доброї волі» він не визначає як домінуючий. Франко наголошує, що Анеля та Олімпія були «добрими, розумними, енергічними дівчатами», але «їм затруїли душу, вщеплені

⁷ Франко І. Для домашнього огнища // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 19. – С. 135.

⁸ Франко І. Основи суспільності // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – Т. 19. – С. 182.

⁹ Там само.

суспільством, пиха, погорда супроти нижчих, нужденних, уполі-джених... ота хопта приглушила в їхніх душах благородні зерна»¹⁰.

Сучасники навіть критикували Івана Франка за надмірну по-блажливість до злочинниць: «Пощо викликаєте жалість та спів-чуття, замість того, щоб викликати відразу або презирство? Вплив повістей, в яких зідеалізовано злочинниць, дуже шкідливий, вони стають навіть не моральними»¹¹. На що Франко відповів устами своєї героїні: «Фарисеї, брехуни і лицеміри! То злочин не тільки мій, то суспільство живе за принципом – добре схована підлота пере-стає бути підлотою, утаєний злочин є тільки доказом відваги. Спо-чатку виправте свою мораль, а тоді судить мою аморальність»¹².

Франкові «берегині» не мають гіпертрофованих материн-ських інстинктів, як це мало би бути у звичній парадигмі понят-тя «берегиня». У повісті «Для домашнього огнища» двійко дітей фігурують як суто декоративний елемент – вони більшість часу перебувають у школі, ними опікується служниця, а матір у ви-ховному процесі виконує лише номенклатурну функцію. Діти мають більше ознак паперових карток, ніж повнокровних істот, а в «Основах суспільности» безпорадний Адає є всього лиш чудо-вим фоном для величної в своєму лиходійстві матері.

Виходить, що єдина позиція із парадигми образу берегині, яку І. Франко не заперечив, – це «вправне виконання госпо-дарських функцій». І Анеля, і Олімпія чудово дають собі раду на цій ниві, навіть перевершують чоловіків (детальніше про реляції чоловік/жінка у Франкових творах ітиметься далі).

Отже, на підставі цих фактів можна виокремити специфічну категорію антиберегинь у творах І. Франка. У цьому плані пись-менник виявився новатором, адже до нього в ХІХ ст. ще ніхто не виходив за межі традиційно-позитивного трактування образу берегині. Лише представники української феміністичної школи (зокрема С. Павличко та О. Кісь) заговорили про штучність та

¹⁰ Франко І. Для домашнього огнища. – С. 135.

¹¹ Франко І. Для домашнього огнища // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 19. – С. 496.

¹² Франко І. Для домашнього огнища. – С. 136.

еклектичність образу берегині і про те, що «апеляції до береги-нізму мають одну мету – спонукати жінку перебувати лише у межах приватної сфери»¹³. Критична позиція Івана Франка стосовно «культу берегинізму» свідчить про те, що він піддавав сумніву «усталені істини» та не був схильний конструювати стереотипні моделі гендерної ідентичності.

У повісті «Перехресні стежки» ми маємо справу з класичним сюжетом «жертва–кат», який здобув особливу популярність в епоху Середньовіччя, коли упокорені та стражденні мовчки терпіли наругу, сподіваючись на встановлення справедливості у Царстві Божому, і не мали права вимагати реваншу в реальному світі.

До певного часу в повісті «Перехресні стежки» все так і відбувається – Стальський удосконалюється в мистецтві тортурування дружини, а Регіна безмовно терпить цей терор, але в момент кульмінації відбувається рольовий реверс. Регіна сповна платить «коханому чоловікові» за «п'яні побої, висміювання, знущання, за те, що день у день рвуть її душу, топчуть її в багно, шпигають розпаленими шпильками»¹⁴. Вона зважується на найрадикальніший крок – вбивство, але це не є звичайною помстою, – автор подає вчинок Регіни як протест: «Против нелюдського виміру знущання і кари я рекурсую, рекурсую і протестую всіма силами душі!»¹⁵. Виникає питання, чому протест виражений у такій радикальній формі? Відповідь доволі проста: закон, громада, церква, навіть Євген Рафалович (єдине кохання Регіни) не роблять абсолютно нічого, щоб покласти край «сімейному пеклу». Жінка – безправна, вона «мусить годитися перед чоловіком, мусить так скакати, як він заграє, а скоро що не по-його – нагонить з хати, викине на вулицю, ще й замельдує до поліції»¹⁶. Проти такого становища й протестує Регіна: «Годі довше терпіти знущання і наругу. Міра

¹³ Павличко С. Наталя Кобринська в контенсті епохи // Павличко С. *Фемінізм*. – К., 2003.

¹⁴ Франко І. *Перехресні стежки* // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1979 – Т. 20. – С. 406.

¹⁵ Там само. – С. 406.

¹⁶ Там само. – С. 432.

переповнилась, пора на рішучий крок...»¹⁷. Виразний емансипаційний мотив, чи не так?

До речі, такий мотив не єдиний: Стальський виголошує цілу антифеміністичну тираду¹⁸, а Рафалович опонує йому, захищаючи права жінок¹⁹; з уст Регіни теж звучать феміністичні гасла («<...> як часто зі свого домашнього пекла я рвалася думками на ширший світ, там, де йде чесна, явна боротьба, де жінки і чоловіки терплять за високі цілі, але й тріумфують з їх подобою!»)²⁰.

Образи Стальського і Рафаловича можна сприймати алегорично: перший – втілення середньовічних поглядів, женофоб, тиран, а другий, навпаки, – носій прогресивних ідей, у тому числі й емансипаційних. Безсумнівно, автор докладає всіх зусиль, щоб викликати огиду до Валер'яна, а водночас і до його жінконенависницьких ідей, і відкрито симпатизує ліберальному Євгенові.

Тріумф Королеви (з латинської ім'я героїні саме так і перекладається) відбувся в момент перемоги над власною слабкістю. Знуцання, які мали на меті знищити жінку, зробили її сильнішою. Відбулась довгоочікувана метаморфоза: Регіна із мучениці таки стала Королевою.

В оповіданні «Маніпулянтка», завдяки якому І. Франка охрестили речником емансипації жіноцтва і яке є «історичним документом поглядів Франка на жіноче питання»²¹, подано нові координати дискурсу, де жінку презентують в парадигмі нового героя. Автор моделює тип самостійної емансипованої жінки, до того ж він частково змінює фокус зображення героїні – акцентує увагу на внутрішньому, афективному аспекті історії (звісно ж, у Франковому тексті рівень внутрішньої рефлексії значно відрізняється від рівня «емоційності, психологізму, сповідальності, суб'єктивізму» – за І. Жеребкіною, – до якого тяжіє жіночий дискурс).

На жаль, сучасних читачів і критиків це оповідання «цікавить не стільки як історичний документ поглядів Франка на

¹⁷ Франко І. Перехресні стежки. – С. 408.

¹⁸ Там само. – С. 198–202.

¹⁹ Там само. – С. 203.

²⁰ Там само. – С. 414.

²¹ Огоновський О. Історія літератури руської. – Львів, 1893. – Ч. III. – С. 1044.

жіноче питання, але як автобіографічний матеріал про появу в житті Франка Целіни Журовської, що справді була службичкою на пошті, де Франко полагоджував свою кореспонденцію»²².

І даремно, бо емансипаційний мотив у цьому оповіданні посідає дуже вагоме місце. Почнімо з того, що в час написання «Маніпулянтки» (червень 1888 р.) Франко активно підтримував емансипаційний рух (виголосив у Коломиї першу в Галичині публічну доповідь про жіночу рівноправність, брав участь у створенні першого в Галичині Жіночого товариства, спільно із письменницями видавав альманах «Перший вінок» та рецензував «Жіночу бібліотеку» Н. Кобринської) і полемізував зі скептиками жіночого питання.

Не вдаючись у деталі дискусій, які розгорталися навколо цієї проблеми, зачитуємо І. Книш – авторку праці «І. Франко та рівноправність жінки»: «Емансипаційний рух у тих часах [кінець ХІХ ст. – М. Г.] робив у Галичині щойно перші кроки і дуже повільно здобував собі прихильність загалу»²³. Активісти жіночого руху не цуралися жодної нагоди, щоб ознайомити суспільство із засадами та принципами емансипаційної політики: виголосували агітаційні промови, видавали інформаційні бюлетені, у статтях і трактатах розробляли теоретичні аспекти проблеми.

То чому ж художній твір не міг транслювати та популяризувати феміністичні ідеї? Як показує досвід західноєвропейських письменників, – художній твір чудово виконував функцію провідника прогресивних ідей. Візьмімо хоча б п'єсу Г. Ібсена «Нора», яка є маніфестом фемінізму і, на думку С. Павличко, «у свій час цей твір справив колосальне враження на думки і життя жінок»²⁴, можливо, навіть більше, аніж наукові трактати Г. Тейлор, Дж. Стюарта, М. Волстонкрафт.

На жаль, «Маніпулянтка» не стала ані «маніфестом», ані «зразком фемінізму», а що вже напевно – «вибухом» (саме такими епітетами характеризує «Нору» Г. Ібсена Н. Кобринська в однойменній статті) у суспільному житті Галичини. Якось непоміченим залишилось це оповідання, хіба що О. Огоновський, аналізуючи

²² Книш. І. *Цит праця*. – Вінніпег, 1956. – С. 113.

²³ Там само. – С. 112.

²⁴ Павличко С. *Цит. праця*. – С. 124.

його в «Історії літератури руської», ставить риторичне питання: «<...> пощо теоретики-соціалісти проповідують емансипацію жінок? Пощо добиваються того, щоб якась машина [робота. – М. Г.] висисала молодість, жвавість і свіжість працюючих жінок?»²⁵.

Хоча всі підстави, щоб стати соціо-культурною сенсацією у «Маніпулянтки» були. Головна героїня є втіленням «жінки нового часу»: економічно незалежна, освічена, натхненниця емансипаційних ідей. Користуючись класифікацією Т. Гундорової, здійсненою на матеріалі творчості О. Кобилянської, Целіну можна назвати «самодостатньою жінкою»²⁶. Підтвердженням цієї думки служить фраза, яку сказала героїня у дискусії на тему емансипації: «<...> я чую себе незалежною, чую, що живу власною працею, що не впадаю нікому тягарем, не дбаю ні про чюю ласку»²⁷. На користь нашого припущення свідчить ще й те, як бачиться майбутнє молодій панні: «<...> перед нею рисується <...> самостійний поштовий уряд <...>, маленький домок, <...> і тиха самітня світличка»²⁸. Звернімо увагу на виділені епітети: перший свідчить про бажання Целіни зробити професійну кар'єру, а другий – про відсутність у цій перспективі чоловіка. Як на ХІХ ст., – новаторська соціальна модель.

Лише на підставі цих фактів можна стверджувати, що автор, зображаючи героїню, виходить за межі узвичаєного статусу жінки в суспільстві і пропонує нову матрицю гендерної ідентифікації. Щоб уникнути непорозумінь, відразу уточнимо, що Франкова героїня не є противницею «чоловічого рамена», – автор схиляється до ліберальнішого рішення: «Гармонія характерів, темпераментів, симпатій – ось що головна річ»²⁹.

Послугуючись сучасною термінологією, можна сказати, що І. Франко дотримується принципів ліберального фемінізму і не вважає за потрібне пропагувати протистояння між статями.

²⁵ Огоновський О. *Цит. праця*. – 1050.

²⁶ Гундорова Т. *Femina melancholica. Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської*. – К., 2002. – С. 138.

²⁷ Франко І. Маніпулянтка // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 18. – С. 76.

²⁸ Там само. – С. 36.

²⁹ Там само. – С. 30.

Франкова героїня шукає партнера, який би прагнув співпраці, а не домінування, який би поділяв її ставлення до життя загалом і до місця жінки в суспільстві зокрема. На жаль, ці пошуки не увінчалися успіхом – обидва залицяльники Целіни не відповідали її вимогам: перший відлякав дівчину дивакуватістю, а другий – не поділяв її емансипаційних переконань.

В уста Целіни автор вкладає цілі промови на захист емансипаційного руху – подекуди героїня перетворюється на справжнього «адвоката жіночої справи», і треба визнати, що вона вправно захищає свої переконання та ідеали. Целіна попунктно розтлумачує засади емансипації скептику Темницькому, але насправді її аудиторія значно ширша – вона прагне «отворити людям очі, аби ті люди привикли головний напрям [емансипацію. – М. Г.] вважати чимось натуральним, таким, що само собою розуміється»³⁰.

Якщо усі промови героїні висловити лаконічною формулою, то звучатиме вона так: «<...> нехай жінчини вчать, нехай думають, пишуть, працюють!» [10, с. 77]. До того ж, кожна складова цієї формули має відповідне обґрунтування у літературно-критичних, публіцистичних працях автора, відповідає його особистим поглядам та переконанням: протест проти безправності жінки в рамках сім'ї та суспільства звучить у статті «З останніх десятиліть XIX віку» та цілій низці художніх творів, домінантна ідея економічної незалежності жінки, висловлена у студії «Жіноча неволя у руських піснях народних», дублюється в оповіданні «Маніпулянтка» та ін.

Тобто теоретичні тези І. Франка отримували свого роду ілюстрацію у межах художнього тексту. Створюючи моделі альтернативних героїнь, І. Франко прораховував усі можливі варіанти розвитку подій, його цікавили способи вирішення конфліктних ситуацій та драстичних моментів. Досліди у цій «лабораторії нового суспільства» довели, що альтернативні героїні здатні себе реалізувати навіть в умовах суспільного скептицизму, а якщо не знаходять способу діяти в рамках «соціальної норми», то створюють свою власну, не завжди прийнятну у межах прийнятих законів та правил. Тісний зв'язок між науковим та художнім мисленням автора частково пояснює виразну соціальну спрямованість його художніх текстів.

³⁰ Франко І. Маніпулянтка. – С. 78.

Марія Зубрицька Поетика «зеленого»
часо-простору в творчості
Б.-І. Антонича та Б. Лесьмяна:
спроба порівняльного аналізу

У життєвих і творчих долях Б.-І. Антонича та Б. Лесьмяна є чимало подібностей, які очевидні як в їхньому поетичному світосприйнятті так і в образотворенні. До обидвох визнання прийшло через десятиліття після їхньої смерті. Обидва поети обирали координатами свого поетичного макрокосмосу трикутник Природа-Бог-Людина та запропонували власну пантеїстичну філософію правічної, всевладної та всемогутньої Природи, яку обдарували божественними рисами. Антоничівська та Лесьмянівська метафізична поезія органічно пов'язана з фольклорними традиціями та міцно вкорінена в архетипні людські уявлення про велич Природи та її магічні властивості. Творчість обидвох поетів можна було б метафорично схарактеризувати як поетику засліплого саява поганського поклоніння силам Природи. І для українського, і для польського поета спроба поетичної реконструкції первинного народного мікркосмосу є водночас спробою авторської відповіді на такі дискусійні теми та проблеми, як людина і природа, мистецтво та метафізика, матерія та дух тощо.

Поетика Б.-І. Антонича та Б. Лесьмяна мають дві спільні основні риси – це багатство та неповторність художніх засобів і способів вираження їхнього світовідчуття та світосприйняття. Обидва спиралися на добірну колекцію незвичних і неконвенційних поетичних засобів, які покликані були підкреслити оригінальність і винятковість їхнього поетичного макрокосмосу.

Поезія Б.-І. Антонича є настільки очевидним винятком на тлі українських літературних традицій, як і поезія Б. Лесьмяна на традиційному ландшафті польської літератури. Очевидно, що художні тексти двох поетів перенасичені різними типами поетичних фігур, що стали приголомшливою несподіванкою не лише для пересічних читачів, а й для найбільших гурманів вшуканого поетичного слова.

До таких несподіваних, із погляду класичної поетики, художніх засобів образотворення належить поетика «зеленого» часо-простору, яка у творчості двох поетів виконує однакову символічну функцію. Одним із ключових символічних образів у поетичному мисленні Антонича та Лесьмяна є образ «зелені» та похідна від цього образу низка «зелених» метафор, що щедро розсипані по всіх текстах поетів: «зелена кров», «зелена година», «зелена хвилина», «зелена євангелія», «зелений час», «зелене волосся» тощо. «Зелений» часо-простір Антонича та Лесьмяна – це поетична символізація весняного пробудження природи та воскресіння людського духу. Цикл віршів «Зелена година» із першої збірки Б. Лесьмяна «Сад на перехресті» виразно перегукується з епітетом «зелена хвилина» Б.-І. Антонича:

Знаю тепер вже, що кожного серце окремий
є всесвіт,
кожного правда одна, правда зелених
хвилин¹.

Обидва поети використовують образ «сірих годин», що символізують монотонні довгі будні:

Тихо проходив тут день кроками сірих
годин².

Лесьмян і Антонич пристрасно прагнуть розчинити сіру дійсність у зеленій магії весняної природи, тому у світі їх поетичної уяви під впливом зеленого дива весни навіть сірий час починає «зеленіти»:

¹ Антонич Б.-І. *Поезії*. – К., 1989. – С. 89.

² Там само. – С. 88.

Biegnie dziewczyna lasem. Zieleni s̨i jej czas...
Oto jej w̨os rozwiany, a oto – szum i las!³

«Велика Зелена Година» у польського поета тотожна «зеленій хвилині» українського поета, оскільки вони однаково символізують сакральну мить вічного повторення чи преображення Природи й є маркерами передчуття якогось таїнства народження чогось невимовного. Предковичний ліс у поетичному циклі «Зелена година» Б. Лесьмяна вказує на те, що перед читачами, з одного боку, розгортається один із топосів вічності, а з другого боку, саме цей топос вічності як різновид антиципації, як знак чогось сокровенного, що мало б бути праосновою вічного повернення, закладає горизонт читацьких сподівань на магічне дійство трансфігурації пралісу:

Rozechwiały się szumne gałęzi wahadła
Snem tr̨acone! Wybiła Zielona Godzina!
Wynijdz̨, lesie, z swej g̨łebi, ty nasz i nie nasz!
Czyjaż dusza w tve g̨aszcz̨e znowu się zapadła?
Czyjaż twarz się strumieniom twoim przypomina?
Jeszcze moja przed chwil̨ą juź niczyja twarz...
Dziwno mi, że ja widz̨ą w̨ód prz̨ądy i drzewa,
Tę sam̨ą a juź inn̨ą, i szepcz̨ą: To ona!
Zb̨łakaną poza nami B̨óg przywr̨ócił nam!...»⁴

Водночас «зелена година» та «зелена хвилина» – це мить великої гармонії та злиття воедино людини і природи. Процес реінтеграції людини з довкіллям у творчості Б.-І. Антонича неможливий без ритуалу «вростання» у природу:

Вростем у землю, наче сосни
(лопоче лісу коругов).
Налеться в наші жили млосний
Рослинний сік – зелена кров⁵.

Якщо міфологічний час, що символізує циклічність «вічного повторення» та «воскресіння природи», Лесьмян і Антонич

³ Leśmian Bolesław. *Poezje*. – Kraków. Dom książki. 1993. – S. 18.

⁴ Там само. – С. 15.

⁵ Антонич Б.-І. *Цут. праця*. – С. 123.

забарвлюють у зелений колір весняного пробудження, то міфологічним простором зеленої весняної містерії преображення природи вони обирають старезний вічний ліс. У поетичному універсумі обидвох поетів одним із визначальних архетипів є архетип пралісу з усіма інваріантами його аксіосфери. Праліс – це не лише символ недоторканної та чистої природи, а й потенційне місце сакрального центру, своєрідна форма ескапізму, втечі від дійсності у світ гармонійної пасторалі. Як слушно зауважила М. Новикова: «Антоничева “лісова” образність доводить щонайменше дві речі. Першу: природа в Антонича не так “біологічна”, як саме людська, – хоча б тому, що символічна і мітологічна. Друге: все-таки “бездомішкове” мітологічне мислення сучасній людині (навіть карпатському лемкові) вже неприступне. Він може тільки “живитися” з міту – але не *жити* ним»⁶. Те саме можна сказати і про «лісові» поезії Б. Лесьмяна, який подібно до Антонича «*живився*» спогадами про дитячі враження від «зеленої» краси українських краєвидів. Пам'ять дитинства у поетичній уяві Б.-І. Антонича та Б. Лесьмяна є першоосновою їхньої філософії природи та пантеїстичної візії світу.

У цьому контексті варто наголосити на деяких фактах із біографії польського поета. Болеслав Лесьмян народився 1877 р. в Україні, де провів дитячі та студентські роки. Після закінчення Київського університету поет багато подорожував, певий час мешкав у Парижі. Однак Франція з її величезними та величними культурними традиціями не вплинула на творчість поета. Пояснення цього феномена, мабуть, можна знайти у ранніх творах польського класика, котрий саме в Парижі написав перші вірші, що возвеличували таїну лісової природи та містерію її пробудження. Ці ранні Лесьмянові вірші можна відчитувати як виразну поетичну ностальгію за дитинством і чарівною українською природою. Коли значно пізніше дослідники творчості Б. Лесьмяна виокремили незбагненну силу «зеленої магії» як одну із магістралей його поетичного світу, він, за словами дослідників

⁶ Марина Новикова. *Мітосвіт Антонича: біос та емос* // <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/novikova.htm>.

його творчості, не раз зауважив, що саме такими багатими та зеленими є українські лісові ландшафти. Дослідники творчості Б. Лесьмяна не раз наголошували, що на формування системи образів «зеленого» часо-простору поета мали його дитячі та юнацькі враження від Зелених свят в Україні⁷.

Увійти в дивосвіт Антоничевої та Лесьмянової поезії та збагнути його в усій повноті та красі можна лише завдяки чудодійному вмінню дивитися на довкілля зачарованими очима, зі щирим захопленням і сонцесайною дитячою усмішкою, які вмить можуть зробити цей світ чистішим, кращим, оптимістичнішим. Вмінню бачити серцем. Тільки з такого дару чи вміння дивитися очима душі і бачити серцем може народитися світла картина зеленої величі природи в уяві дорослих. У поетичній уяві обидвох поетів знайшла собі притулок дитяча безпосередність, дитяче захоплення найпростішими речами та вміння бачити у кожному дереві, камені і в кожній пташині споріднену душу:

Przyszły do mnie motyle, utrudzone lotem,
Przyszły pszczoły z kadzidłem i mirrą i złotem,
Przyszła sama Nieskończoność
Wy popatrzeć w mę zieloność –
Popatrzyła i odejść nie chciała z powrotem...⁸

Життєрадісні мотиви у ранніх творах Б. Лесьмяна дуже часто межують із поетичною екзальтацією, з прагненням ліричного героя стати органічною часткою весняної стихії природи. Те саме можна сказати про поезію Б.-І. Антонича, в якій зелений дивосвіт природи призводить до «екстазу знемоги»:

Зелена ніч рослин душна екстазою знемоги,
у скорчах розкоші куці, коріння й пальці й листя
насіння вибухає, й місяць коле землю рогом,
аж згасне днем закритий, що, мов змії, за ним іскриться⁹.

У поетичній візії природи Б.-І. Антонича та Б. Лесьмяна, а також в композиції їх текстів, надзвичайно важливу роль

⁷ *Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie* / Oprac. Z. Jastrzębski. – Lublin., 1966.

⁸ Leśmian Bolesław. *Op. cit.* – S. 162.

⁹ Антонич Б.-І. *Цум. праця.* – С. 234.

відіграють антиномії. Їхній поетичний світ розділений навпіл між духом і матерією, буттям та небуттям, душею та тілом. Обидва поети своїм поетичним словом сягали глибин структури живого архаїчного мислення, що стало праосновою фольклорних і міфологічних візій світу в усіх слов'янських культурах. Б.-І. Антонич і Б. Лесьмян здійснили захопливі поетичні мандрівки в архаїчні світи та засвіття, щоб використати їхні глибинні пласти як джерело власної творчості, як одвічне знання про людське існування. І в своєму поетичному макросвіті обидва поети-міфотворці наблизили ці найглибинніші архаїчні пласти культури на відстані душі сучасної людини та стали водночас медіумами і провідниками для всіх, хто спрагло шукає шляхів відновлення духовної єдності з природою. Видатний польський поет Ю. Тувім, сучасник Б. Лесьмяна та Б.-І. Антонича, автор відомої поезії «Зелень. Словотворча фантазія», метафорично схарактеризував творчість Лесьмяна як явище космічного походження: «Якщо десь там, за небесами, і є Держава Поезії, то саме Лесьмян є її посланцем на землі»¹⁰. А Б.-І. Антонич сам обрав собі оселю у космічних просторах, у координатах своєї улюбленої вічно зеленої зорі:

Живу коротку мить. Чи довше житиму, не знаю,
тож вчусь в рослин сп'яніння, зросту і буяння соків.
Мабуть, мій дім не тут.
Мабуть, аж за зорею¹¹.

І.-Б. Антонич і Б. Лесьмян відчайдушно прагнули повернути людину в лоно Природи, об'єднати знову землю й небо, утвердити діонісійську буйність життя як первісний модус людської екзистенції. Це були поетичні рефлексії не лише на вічні теми людського буття, а й своєрідна реакція на загрозові виклики та проблеми, які спричинив технічний і цивілізаційний поступ, укорінені в прагматизм калькуляційного мислення. Б.-І. Антонич і Б. Лесьмян, подібно до В. Вітмена та Ю. Тувіма, творили

¹⁰ J. Tuwim, Leśmian. *W dziesięciolecie śmierci*// Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie – Lublin 1966. – S. 120.

¹¹ Антонич Б.-І. *Цит. праця*. – С. 234.

свій фантастичний ландшафт Природи, в якому реальний світ розчиняється як краплина в океані. Їх часто називали останніми мрійниками, котрі намагалися здійснити «зелену» революцію в поезії та зробити свій вклад у порятунок реального світу від провалів матеріалістичного світогляду¹². Щодесни, коли природа розгортає свою «зелену евангелію», надходить ця магічна «зелена година» і «зелена хвилина», коли кожен, подібно до Антонича та Лесьмяна, може відчутти велику гармонію душі.

¹² Łopuszański P. Bolesław Leśmian: marzyciel nad przepaścią. – Warszawa: Wydawn. Książkowe Twój Styl. – 2006.

Пейзажі з вікна **Микола Ільницький**
(віконна призма
в поезії Б.-І. Антонича)

Мабуть, знайдеться небагато аргументів, щоб заперечити твердження: основи поетичного світобачення митця закладаються у дитинстві. Натрапляючи в багатьох віршах Богдана-Ігоря Антонича на погляд крізь вікно, спершу не вбачаєш у цьому якоїсь закономірності, програмованості. Але чи випадково наречена поета Ольга Олійник занотувала у спогадах таке спостереження (зі слів, можливо, матері поета або й його самого): «...Малого хлопчика незмірно цікавило усе, що діялося за вікном. А там... шумлять дерева, співають пташки, шумить зелень. Найбільші дива у місячні ночі. Тоді тихенько підкрадався до вікна і вдивлявся в срібlistий світ. Цілими годинами міг так обсервувати світ... через вікно»¹.

Отже, погляд на світ крізь вікно – як пункт спостереження, кут зору, призма сприйняття, а відповідно – інтерпретаційний код сприйняття поезії Антонича? Але як з такими критеріями чи концепційними матрицями підходити до поезії з космічними обширами, океанічними глибинами та містичними концертами музики із Всесвіту? Погляду на світ крізь віконні шибки? Та й чи вдасться цей зоровий образ перевести в естетичну площину?

Сьогодні за поезією Б.-І. Антонича утвердилася формула творця міфосвіту, обґрунтована літературознавцем Мариною

¹ Олійник (Ксенжопольська) О. Забутий поет Лемківщини // *Весни розстіваної князь. Слово про Антонича: Статті. Есе. Спогади. Листи. Поезії.* – Львів: Каменярь. – С. 358.

Новиковою, і, судячи з найновіших публікацій, присвячених творчості поета, названа «переворотом» у сприйнятті його поезії, бо «так, як написала дослідниця, більше про Антонича не вдалося сказати нікому»².

Стаття М. Новикової «Міфосвіт Антонича», опублікована спершу в журналі «Сучасність» (1992, № 9), а потім як передмова до найповнішого на той час видання творчої спадщини поета (Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1998), справді була новим і свіжим словом в інтерпретації поетичного світу Антонича. Епіцентр поетової світобудови дослідниця визначає як антиномію ліс–місто, що виражають полярність: язичницький захват і християнський етос, розкол між міфом та історією, драму, якій не знаходимо вирішення. Проводячи паралель між Б.-І. Антоничем та іспанським поетом Ф.-Г. Лоркою, М. Новикова резюмує: «Язичницька модель буття як надособистісного круговороту і християнська модель буття як особистого шляху не синтезувалися ні у Лорки, ні у Антонича. Тому що вони й не могли синтезуватися. Кровоточивий розрив між ними і є “свідомством істини”, що його обидва поети несуть світові»³.

Не будемо аналізувати тут окреслених дослідницею «плюсів Антоничевої світобудови», для нас важливо, що вона не зводить його поезії тільки до міфу, а виокремлює у ній полярні складники – міф і історію. Визнавши пріоритет М. Новикової у розгортанні цих двох основ Антоничевого світосприйняття, ми повинні враховувати, що в людині присутні ці два полярні начала – начало біосу й начало соціуму. З одного боку, конкретне, історичне тут універсалізується, «крізь гамір дня “проступає “незмінне завжди”» («Літній вечір»), а з іншого – міфологічне, універсальне здобуває риси індивідуальної свідомості, марковані християнським етосом. Так, український літературознавець із Канади Дмитро Козій у «Баладі про пророка Йону» побачив

² Дроздовський Д. Повернення у міфосвіт Антонича // *Слово просвіти*. – 2009. – № 4. – (29 січня – 2 лютого). – С. 14.

³ Новикова М. Міфосвіт Антонича // Антонич Б.-І. *Твори*. – К.: Дніпро, 1998. – С. 18.

шлях від «страхітливо-величного» «сну праречі» через «трагічно-величне» до «божественно-величного», в якому людський дух підноситься до висот пророка, який чує послання Того, хто «створює й винищує світи, що можемо зрозуміти, відкинувши «міфічну оболонку балади...»⁴.

Ні за життя Антонича, ні після його смерті дослідники не змогли досягнути ці глибинні первні його поетичного світосприймання і світорозуміння. Не змогли з різних причин. Прижиттєва критика була політично та ідеологічно заангажованою і розведеною по різних журналах: націоналістичний «Літературно-науковий вістник» («Вістник»), католицькі «Дзвони» та двотижневик «Назустріч» т. зв. ліберальної орієнтації перебували у постійних позовах, обстоюючи кожен свої позиції.

В українську літературну свідомість читачів та критики підрадянської України Антонич приходив з середини 60-х рр. ХХ ст., коли ще остаточно не погас дух хрущовської відлиги. Встигли вийти книги творів поета: «Перстені молодості» в 1966 р. у Пряшеві, підготовлена українцем із тодішньої Чехословаччини Миколою Неврлим і з його передмовою, та «Пісня про незнищенність матерії» 1967 р. в Києві (упорядкування і передмова Дмитра Павличка). Передмови в цих виданнях та критичні відгуки на книги мають сліди панівного тоді підходу до літератури як до відображення дійсності, хоча обидва автори кожний по-своєму прагнули показати поезію Антонича як явище високого мистецтва. Із видань цього часу найповнішою і найменш профільованою була книга «Зібрані твори» (Нью-Йорк, 1967), яка вийшла за редакцією Святослава Гординського та Богдана Рубчак. Інтерпретація поезії Антонича в цьому виданні (передмову написав сучасник і приятель поета С. Гординський) вільна від соціологізму радянської школи, хоч і не позначена заглибленням у філософські основи поетичного світу Антонича. Пізніше це зробив один із редакторів «Зібраних творів» Б. Рубчак.

⁴ Козій Д. Трояке джерело творчого натхнення Б.-І. Антонича // *Слово*. – Едмонтон, 1970. – С. 170.

Хоча перше повернення Антонича тривало недовго, його поезія суттєво вплинула на творчість представників другої хвилі шістдесятництва (Ігор Калинець, Василь Голобородько, Микола Воробйов, Віктор Кордун) та вісідесятників (Ігор Римарук, Василь Герасим'юк, Юрій Андрухович), що тяжіла до джерел національного світобачення, глибинних основ буття. Тобто цей процес ішов зовсім не в руслі соцреалістичного дискурсу, що, очевидно, було однією з причин і дальшого замовчування творчості Антонича, і його офіційного неприйняття.

І все-таки можна цілком обґрунтовано стверджувати, що дослідницька думка – а вона поширилася за межі України, зокрема у слов'янський світ – доскіпливо дошукувалася глибин Антоничевої поетичної світобудови – язичницького біосу та християнського етосу, тих розламів у людській екзистенції, які породжують гірчавий мед покути в його слові.

У силуетці до добірки поезій Антонича у двотомовій антології української еміграційної поезії «Координати» (Нью-Йорк, 1969) Б. Рубчак говорить про «оказковану» природу Антоничевої збірки «Три перстені», у якій вбачає найвищий вияв «надприродної» «сили природи й порозуміння поетичного мистецтва як «прокляття», а «Книгу Лева» трактує як «омітизування», де свідоме поєднане з підсвідомістю, виступає вираженням ірраціональної сили, «метафізичної вічності»⁵.

Універсальність Антоничевих світобудовчих метафор ще раніше спостеріг україніст із Праги Орест Зілінський. У рецензії на видану в Пряшеві книгу «Перстені молодості» він означив цю метафоризацію формулою «друга дійсність», у якій «явища життя втрачають свою відвічну інерцію, виступають зі своїх берегів, міняють свої конфігурації, набуваючи почерез сон та мрію опуклості й сили. В струмені сновидіння та мрії формується друга дійсність мистецтва, «краща від тої з-за шиб»⁶. Чи не маємо тут варіант дуальності міфу й історії в поезії Антонича? Міфу як позачасовості

⁵ *Координати. Антологія сучасної поезії на Заході.* – Нью-Йорк, 1969. – Т. 1. – С. 322.

⁶ Зілінський О. Дім за зорею // *Дукля.* – 1966. – № 6. – С. 40.

й необмеженого топосу (друга дійсність) та історії як предметної окресленості в часі і просторі (перша дійсність), «гамору дня»?

І чи не є таке розмежування накладанням готової матриці на поезію Антонича? Як би сам він поставився до такого розмежування? Спробуємо пошукати відповідь у самого поета, усвідомлюючи при цьому, що хоч художній образ не можна втискувати в рамки логічної операції, часто в ньому міститься сконденсована формула, яка передає суть певного явища, і що образ не раз можна сприймати як «критику поетичним словом» (за висловом Ю. Шевельова). Так, у вірші «Романтизм» читаємо:

Є два світи: один круг нас, а другий –
це ми: між ними вічна боротьба
лягає на життя клеймом напруги.

Що це не випадковий вислів, а своєрідний вираз концепції творчості, засвідчує уже теоретичне формулювання у статті «Сто червінців божевілья»: «Мистецька творчість повинна мати два покриття: в <...> “внутрішній правді” творця і в правді дійсності»⁷.

Роздуми Антонича – і в поетичному, і в теоретичному оформленні – збігаються з положеннями «Естетики» Гегеля, зокрема з розділу «Романтична форма мистецтва» (невипадково вірш має назву «Романтизм»). Порівнюючи класичне і романтичне мистецтва, філософ виходить з того, що коли класичне мистецтво досягає своєї вершинності завдяки тому, що духовне знаходить зовнішній вияв в ідеалізації природного, то романтичне навпаки: «підносячись до себе, дух здобуває всередині самого себе ту об'єктивність, яку даремно шукав у зовнішній і чуттєвій стихії буття»⁸.

Не ставлячи собі за мету зображення життєподібності буття і заглиблення душі в тілесне, романтизм водночас свій внутрішній зміст виражає через переплетіння цього внутрішнього із «зовнішніми утвореннями». «В романтичному мистецтві, перед нами, таким чином, два світи. З одного боку, духовне царство, завершене в собі, душа всередині себе злагоджена. Вона порушує

⁷ Антонич Б.-І. *Твори*. – К.: Дніпро, 1998. – С. 526.

⁸ Гегель Г. В. Ф. *Эстетика*: В 4 т. – М.: Искусство, 1969. – Т. 2. – С. 232.

звичне прямолінійне повторення виникнення, загибелі та відродження, вперше перетворюючи його в справжній колообіг, у повернення до себе, в подібне до Фенікса справжнє поняття духу. З іншого боку, перед нами царство зовнішнього як такого, звільненого від міцної єдності з духом; зовнішнє стає тепер цілком емпіричною дійсністю, образ якої не торкається душі»⁹. Зовнішня стихія у романтизмі може вільно проявляти себе, захоплюючи в свою сферу будь-який матеріал (квіти, дерева, предмети домашнього вжитку) за умови, якщо в них знайшла відбиток душа.

Отже, відмінність між класичним і романтичним мистецтвом не в об'єктах, а у куті зору, призмі бачення.

Пишучи про два світи, Антонич, безперечно, мав на оці не тільки романтизм, або й зовсім не романтизм: його «два покриття» поезії накладається на взаємини між реалізмом і модернізмом, як спадкоємцем романтизму.

Невипадково образ шибки як своєрідної естетичної призми дивним чином збігся у рядках поета з цим самим образом у праці іспанського філософа й теоретика мистецтва Хосе Ортеги-і-Гасета «Дегуманізація мистецтва». Відношення між реальною і мистецькою дійсністю він теж ілюструє призвоєю віконної шибки: коли ми дивимося крізь вікно на сад, то не помічаємо самого скла, коли ж затримаємо око на шибці, то побачимо «розпливчасту кольорову масу, немов приклеєну до шибки. Таким чином, побачити сад і побачити шибку – це дві різні операції, які виключають одна одну і потребують різних підходів»¹⁰.

У фрагментах незакінченого роману Антонича «На другому березі» у контексті цієї проблематики інтерес викликає діалог двох друзів Марка та Ігоря (насправді внутрішній діалог Марка, бо Ігор уже на «другому березі» буття) про поезію, її сутність і призначення. Думки Ігоря на диво суголосні з думками автора «Дегуманізації мистецтва».

« – Чи кожна хоч би найпростіша річ не таїть у собі стільки й таких можливостей, про яких не снилося поетам? – говорить

⁹ Там само. – С. 241.

¹⁰ Ортега-і-Гасет Х. *Вибрані твори*. – К.: Основи, 1994. – С. 243.

Ігор (чи друге «я» Марка). – Треба вміти дивитися на світ. Це перша заповідь майбутніх поетів. Але навіть і вони не зможуть добути з якого-будь явища всіх явних і таємних сторінок. Кожне покоління й кожна людина приносить на світ власні готові окуляри й бачить що інше, без огляду на те, чи сама річ має ці прикмети, чи ні. Чи ми загалом бачимо дійсні явища, чи тільки творива власних окулярів»¹¹.

Віконне скло Х. Ортега-і-Гасета й окуляри Б.-І. Антонича містять у собі той елемент інтенційності, скерованості на творення окремої дійсності, а не відтворення реальної, який характеризує мистецтво модернізму, що його іспанський філософ назвав метафоричним надреалізмом, або інфрареалізмом¹², а український поет – надреалістичним натуралізмом («Як розуміти поезію»)¹³. Хоча при цьому й іспанський філософ і український поет визнають, що навіть у найабстрактнішому образі зберігаються сліди «природних», тобто реальних форм (Ортега-і-Гасет), мистецькі уявлення постають на основі вражень, які дає нам реальна дійсність (Антонич).

Переворот в естетичних поглядах у бік визнання призми шибки (окулярів) відбувався непросто, бо, як відзначав французький учений (природодослідник і теоретик мистецтва водночас) Гастон Башляр, «слово, образ так міцно зрослося зі значенням тих образів, які ми бачимо і малюємо, що нам знадобляться титанічні зусилля для того, щоб опанувати нову реальність, яку іменник “образ” набуває з приєднанням до нього прикметника “літературний”»¹⁴.

В основу цього перевороту в естетиці Башляр, як Ортега та Антонич, теж кладе феноменологічну призму бачення. Визначаючи одну з передумов появи літературного твору як прагнення бачити, здатність вдивлятися, Г. Башляр зосереджується на оці (зіниці) як інструменті формування поетичного образу. Сприйняття поета

¹¹ Антонич Б.-І. *Цит праця*. – С. 429.

¹² Ортега-і-Гасет Х. *Цит праця*. – С. 260.

¹³ Антонич Б.-І. *Цит праця*. – С. 520.

¹⁴ Башляр Г. *Фрагмент поетики вогню*. – Харків: Фоліо, 2004. – С. 28.

пов'язане з грою уяви, яка загострює зір і, деформуючи об'єкт спостережень, народжує його наново, вже чимсь зовсім інакшим, аніж він є насправді, бо підносить його над рівень реальності.

Завдяки грі уяви око митця найтісніше пов'язане з однією із першостихій концепції ученого про чотири стихії, навколо яких групуються основні образи поезії (вогнь, вода, повітря, земля), – вогнем. Саме око веде нас до витоків космогонії митця – першооснови його поетичного світу. Це око – фенікс. Відчутий поетом, цей фенікс стає справжньою драмою для ока, глибокою тугою палючого погляду. Це око вмирає на межі сліпоти і світла, але стає енергією відродження, «у сутінках ночі феніксове око, яке ось-ось має народитися, вже є створінням сонця, Поет спонукує нас відчутти поєднання яскравого світла та справжньої зорі, що розповсюджує своє світло на цілий Всесвіт. Світ поезики живе на межі відчуттів і фантазій, мови розуміння і сублімації»¹⁵.

Дуже важливо усвідомлювати цю межу між відчуттям і фантазією, ті сліди «природних» (за Х. Ортегою-і-Гасетом) форм, іншими словами, співвідношення зовнішнього і внутрішнього, що піднімає реальний зміст враження до художнього образу. Не можна стверджувати, що сучасна естетика ігнорує цю проблему. У праці «Поетика простору» Г. Башляр зазначає, що «на рівні поетичного образу дуалізм суб'єкта і об'єкта постає як постійне мерехтіння, веселкові переливи безперервної гри та змін. <...> Втілена в образі єдність чистої і водночас ефемерної суб'єктивності і певної реальності, неминуче незавершеної у своїй побудові, відкриває для феноменолога поле для незліченних експериментів»¹⁶.

Дуалізм суб'єктно-об'єктних співвідношень у цьому постійному мерехтінні особливо виразно постає перед нами при безпосередньому доторку до матерії поетичного образу. Для аналізу такого співвідношення у поезії Б.-І. Антонича ми обрали образ вікна як призми сприйняття світу – і з огляду на постійну присутність цього образу в текстах поета, і тому, що прийняли його за вихідну

¹⁵ Там само. – С. 75–76.

¹⁶ Башляр Г. *Избранное: поэтика пространства*. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 10.

методологічну засаду (разом з його варіантами: вікно – окуляри – око), що було задекларовано вже на початку розвідки.

Можна виокремити різні рівні репрезентації поетичного світу Антонича через призму віконної шибки, різні варіанти погляду з вікна і різні картини, які відкриваються при такому сприйнятті. Отож поглянемо на «пейзажі з вікна» (до слова, назву «Пейзаж з вікна» має один з віршів збірки «Три перстені»). Не раз бачимо в цих «пейзажах» виразні обриси того, що за вікном: «сріблясті стебла трав», «хмаринки біло-льняні», але швидко переконаємося, що це не тільки фіксація побаченого, а й передчуття того, що незабаром має з'явитися, що це психологічний стан очікування: «небавом бризнуть яблуні квітками», «край дороги виросте спориш», і, врешті-решт, побачене й очікуване мовби зливаються «у завороженому перстені краси» («Поетова весна»), з'являється узагальнена картина: «Прилипнув хлопець до вікна. В чарки сріблясті і червоні Поналивалася весна» («Чарки»). Навіть у найпершому вірші поета, де з'являється світ «з-поза шиб» («Баклажани») реалії обертаються у своєрідні ієрогліфи, знаки вищих істин – «хмар письма». «Пейзаж з вікна» дивним чином перетворюється на «пейзаж вікна», бо обриси того, що за вікном, поступово зливаються, увесь світ стає «барвистим сном», і місце реалій позавіконного пейзажу замінює призма спостереження: «скло виблискує, мов сталь».

Віконна призма зрушує зі своїх місць предмети й переставляє їх у дивовижний спосіб, а відтак взагалі «з'їдає» обриси реального, переводячи їх в ірреальний світ оніричного:

Найближчі речі вкрила мла,
Так ява стала сном.

(«Елегія про перстень молодості»)

Твердити, що ця сомнамбулічна «ява» пов'язана в Антонича зі станом поетичної фантазії – ламатися у відчинені двері, позаяк сам поет появу багатьох поезій пов'язував зі станом напівсну, коли йому ніби хтось «нашіпував якісь дивні слова» і, прокинувшись, він якнайскоріше записував «зложені в такий спосіб поезії»¹⁷.

¹⁷ Антонич Б.-І. *Цит праця*. – С. 519.

Антоничів стан творчого «півсну» вписується у гайдеггерівські «ілюзорність», «марево», які, на переконання філософа, виражають «сутнісність поезії»¹⁸. У час, коли Антонич розкривав перед читачами секрети своєї творчої лабораторії, проблема ролі сну в процесі художнього творення мала солідну науково-теоретичну базу, зокрема теорію психоаналізу З. Фрейда. Антонич, який мав схильність до теоретичного мислення, не торкається проблем теорії, не згадує трактату І. Франка «Із секретів поетичної творчості», хоч, скоріше за все, був з ним ознайомлений, оскільки ця розвідка фігурувала в тогочасних літературознавчих працях М. Гнатишака, К. Чеховича, М. Рудницького.

Для нас важливий не так суто теоретичний аспект проблеми ролі підсвідомості у творчому процесі, зокрема її зв'язок із сонними візіями, як те, що саме вони навіюють поетові. І переконуємося, що «віконна призма» посилює ті мотиви, які домінують у всіх поезіях Антонича: внутрішнього неспокою, трагічного передчуття, космічного холоду:

Навіщо ти прийшла до мене,
веселкою заблиснула в вікно?
Навіщо серце б'є шалене?
А може, чує що воно?

(«До музи»)

Об вікно кажан крильми вдаряє,
все принишло, стихло, охолело.
Безвість манить нездійсненим раєм,
наче ртуть, впливає в жили холод.

Ходиш, ходиш, дивні тіні водиш,
з боєм родиться у серці пісня.
Попливли над світом чорні води
ночі...

(«Пізня година»)

¹⁸ Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки* / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 205.

Отже, вікно постає як ланка між реальністю та сферою метафізичного, де здійснюється «містична єдність з світом» («Шість строф містики»). Образ вікна є містком, що поєднає зовнішній і внутрішній світи. Попри те, що за вікном відчувається холодний подув космічного безмежжя, «подих вічності глибокий» («Смерть Гете»), все ж ця призма зберігає реальне значення порога, з одного боку якого – реальність світу, а з іншого – ірреальне, містичне, і, таким чином, вікно як межа двох світів постає межею сакральною.

Безперечно, що, аналізуючи вірші, в яких і відкривається світ «з-за шиб», сучасні дослідники творчості поета поставлять на перше місце «другу дійсність». Тимчасом не можемо ігнорувати й того, що авторову увагу привертало не тільки «переломлене» шибкою, а й те, що за вікном: і ті, вже цитовані, «сріблясті стебла трав», і «хмарини «біло-льняні...» Не зміг він не бачити й того, як

...за вікном юнацтво горде та безумне
готується на зрив новий

(«Поетова весна»)

Світ «зачарованого перстень краси» в рамках одного віршованого тексту стикається зі зривом «гордого та безумного» юнацтва, з прагненням поета віддати данину «динаміці суворих днів» («Кличу»), бо

не втекти вже, дарма, від жорстоких тих днів,
не втекти вже ні в мрію, ні в пісню.
Мов фальшива струна, так дзвенить кожний спів
під суворих світань весну пізню.

.....

О поете, дарма, вже тобі не втекти,
треба визнати те, що найгірше:
чи самого себе не обріхуєш ти
в цих п'яних розспіваних віршах?

(«Суворий вірш»)

Чи це протистояння двох світів у поезії Антонича є антиномією, виявом діалектики в поетичному слові, що об'єднує

дві сфери, межею яких у даному разі виступає віконна призма? Цитовані, та й багато інших рядків поета можна наводити для обґрунтування полярних інтерпретацій, кожне з яких не буде фальшивим і водночас не буде повним, вичерпним. Так, М. Новикова називає «героїчний» цикл «Книги Лева» «пограничною смугою» «між історією та міфом, між земними координатами і космічним пафосом битви»¹⁹. Вона, а ще більшою мірою Лідія Стефановська в монографії «Антонич. Антиномії» (К.: Критика, 2006) цей пафос вважають втручанням у поетичний світ Антонича, міфологічний за своєю сутністю, чогось чужого, неорганічного. Аргументується такий погляд серед іншого тим, що у віршах поета немає конкретного означення, чиє юнацтво готується на «зрив» і за що воно воюватиме. Тому пісня про «бійців незламно вірних» у «Слові про золотий полк» аналогічна уславленню героя у «Слові про Ігорів полк», бо в них не окреслено історичної ситуації, і там, і там «крізь видиму “історичність” мерехтить міф про “сонячного героя”»²⁰.

Але «видиму історичність» і «мерехтіння міфу» не відмежувати жодною «пограничною смугою». Бо ж важко заперечити, що у віршах «Кличу», «Ранок юнаків», «Слово про золотий полк» по своєму відбилися настрої суспільної атмосфери 20–30-х рр., що породила покоління «трагічного оптимізму» (за Д. Донцовим), а в поезіях «Апокаліпсис», «Посли ночі», «Сурми останнього дня» – передчуття глобальної катастрофи, що чекала Європу в недалекому майбутньому. Водночас ці «кінцесвітні», «апокаліптичні» мотиви можна трактувати «крізь браму міфологічності» (за формулою М. Новикової), яка розширює рамки конкретної ситуації до космічного масштабу («Кінець світу»), а космічний вимір втискає у рамки історичної ситуації («Слово до розстріляних»).

Таким чином, тут маємо ситуацію, коли перетинаються історіософське й міфологічне начала, позаяк у читача виникають історичні алюзії, не підпорядковані певній послідовності подій, що й творить метаісторію, міфологему.

¹⁹ Новикова М. *Цит праця*. – С. 14.

²⁰ Там само.

У цьому контексті образ міста виступає як вираз антиприроди, антиприродності, антиморалі. Один із перших рецензентів збірки «Ротації», що підписався криптонімом м.г., зазначив, що «особливої сили надає їм (віршам «Ротацій». – М. І.) почуття гріховності модерного міста й обурення, що нагадує старозавітних пророків...» (Дзвони. – 1938. – Ч. 4/5. – С. 188).

Цьому мегаполісу поет віщував «новий потоп» як розплату за гріховне життя, віщував долю нових Содоми й Гоморри.

Такі мотиви на той час мали свою традицію у світовій поезії. Відчутні, зокрема, перегуки урбаністичних мотивів в Антонича з поглядом на мегаполіс Р. М. Рільке («Дуїнянські елегії»), творчість якого він знав і навіть перекладав. Водночас у поезії Антонича, як і Рільке, мотив дегуманізації, втрати повноти буття не є остаточним. «Новий потоп» виступає мовби кульмінаційним пунктом, від якого має вести дорога до нового міста з «крилатими душами авт» («Мертві авта»).

Загалом поезія Антонича побудована за принципом співвідношення між речевістю і духовністю світу, в складниках якого присутні обидві сторони цієї бінарної опозиції.

Коли ж перевести мову в русло структурного аналізу, то, скориставшись тезою Юрія Лотмана про те, що «подією у творі є переміщення через межу семантичного поля», а сюжетністю – долання межі між відмінними семантичними полями, «перехід через семантичний рубіж»²¹, матимемо ще один варіант естетичної призми зв'язку між зовнішнім і внутрішнім світом митця – уже з іншої призми спостереження.

Утім, коли б ми запитали у поета, яку дійсність він вважає головною, то чи не почули б у відповідь, яку вже знаємо:

Є два світи: один круг нас, а другий –
це ми: між ними вічна боротьба
лягає на життя клеймом напруги.
А кожному відкриється з поетового «вікна» свій
пейзаж.

²¹ Лотман Ю. *Структура художественного текста*. – М.: Искусство, 1970. – С. 222, 223.

**Тимофій Гаврилів «На брамах Європи»:
Львів та ідея Європи
в Йозефа Рота**

У романі «Готель «Савой»» Йозеф Рот вдається до метафори будинку, що в ХХ ст. набуває поширення в різних літературах. Вертаючись додому, протагоніст твору 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. 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 із 64 номерами на кожному поверсі. Ще й сьогодні, майже через сторіччя після появи 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»¹. Перед тим Сергій Жадан пише про «печальний переправний пункт, у глибинах якого ховаються від сонця діти, міліція та проститутки»². «Транзитному» враженню сприяє будова вокзалу. Інший мандрівник-нелльвів'янин, у 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»³, задіюючи ту саму, що й у Рота, метафору брами.

Зрозуміло, що місто, в якому Й. Рот розташовує готель «Савой», не мусить бути Львовом. Біограф письменника Гельмут Нюрнбергер ототожнює місце, в якому відбувається дія роману, з містом Лодзь лише на тій підставі, що письменник бував у цьому місті⁴. Такий погляд не підкріплений текстовими чинниками і не враховує статус Рота-репортера. Якщо опиратися на сам готель і його назву, це міг би бути й «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.

Оповідні техніки, використані письменником, уподібнюють образ міста до містечка Лопатин з новели «Погруддя цісаря», що лежить на околиці Східної Галичини, на кордоні з Російською імперією. Реальним прототипом Лопатин були Броди, номінальним прототипом – населений пункт Лопатин⁵. Не суттєво, який саме географічний топос став прототипом міста в романі «Готель “Савой”». Важливо те, що розташований він у Східній Галичині.

¹ Жадан С. Ангели Сихова // *Leopolis multiplex*. – К.: Грані-Т, 2008. – С. 411.

² Там само.

³ Бондар А. Не мій Львів // *Leopolis multiplex*. – К.: Грані-Т, 2008. – С. 381.

⁴ Nürnberger H. Joseph Roth. 10. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. – S. 63.

⁵ Гаврилів Т. «Вже більше не було Австро-Угорської монархії». Оповіджені долі і поетичні порахунки Йозефа Рота // *Подорож до Європи. Галичина, Буковина і День на центральноевропейській культурній шахівниці* / Упоряд. О. Гаврилів, Т. Гаврилів. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. – С. 31–32.

Йдеться про збірний топос – узагальнену одиницю, що ввібрала риси різних населених пунктів, зокрема Бродів і Львова, які Й. Рот добре знав – у Бродах народився і виріс, у Львові відвідував свого дядька, якого введе в згаданому романі в подоби американського мільйонера, і бував кореспондентом німецькомовних щоденників. Це місто настільки абстрактне, а фарби, якими воно зашкіцоване, такі невиразні, що складається враження, начебто, крім готелю й двох-трьох важкоуявних вулиць, у ньому нічого немає. В художній і особливо в репортерській творчості Й. Рота досить непрямих підтверджень тези про східногалицьке підгрунтя міста в романі «Готель “Савой”». У «галицьких» репортажах письменник розташовує Львів на брамах Європи, називаючи його «містом розмитих кордонів»⁶.

Наративна топографія. Цей аспект має три взаємопов'язані складники. *По-перше*, поряд зі згаданою разючою фізичною диспропорцією в рамках фікційного географічного простору, маємо таку саму *невідповідність на рівні нарації*: порівняно з містом, в якому розташований готель, про нього самого 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, наче подорожній прибуває спочатку не в місто чи бодай на вокзал, а навпростець у готель. Ймовірно, що саме такий образ готелю «Савой» нав'яли Й. Ротові вокзальні почекальні, які письменник знав із 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 не виконує транзитної функції (що спричинено війною і її наслідками – «новим ладом»), стаючи для протагоніста, який перебуває на шляху додому з Канади в Галичину, кінцевою станцією в буквальному і переносному значенні. *По-третє*, спостерігаємо *явище паратекстуальної дискримінації*

⁶ Roth J. *Werke*. – Bd. 2: Das journalistische Werk 1924 – 1928. – Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1990. – S. 289.

міста, адже готель, а не місто, дав назву творові. Таким чином, готель у художньому творі є надпорядкованою над містом топо-німічною одиницею.

Метафора будинку з'являється згодом у новелі Й. Рота «Погруддя цісаря». Якщо готель «Савой» репрезентує три споріднені метафоричні функції – ситуацію у (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, «проламає» 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 те, що в обох згаданих творах Й. Рота ідея транзитності й розмаїття просторово прив'язана до Східної Галичини. Опираючись на ці підстави, розглянемо журналістські праці Рота – репортаж «Львів у Дюссельдорфі» і три репортажі, що склали цикл «Мандрівка Галичиною». Хоча вони публікувалися в зазначеній послідовності, з огляду на тему, що нас цікавить, їх доцільно розглядати у зворотному порядку.

«Галицький триптих» (репортажів і виразно фікційних коротких текстів, надрукованих на шпальтах періодики під виглядом репортажів, які торкаються галицької тематики, 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 репортажі 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 – «Край має у Західній Європі недобру славу»⁷. 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»⁸. Таким чином Рот сигналізує про потребу нових підходів до опрацювання географічного простору на схід від Західної Європи. Саме тому письменник не квапиться означати його термінами, що зобов'язують, адже вони наперед актуалізують ті чи ті конотації. Його не влаштовує ні «Східна Європа», ні тим більше

⁷ Roth J. *Op. cit.* – S. 281.

⁸ *Ibid.*

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»⁹, натякає на причетність і на обов'язок – уже бодай тому, що «західноєвропейські тіла розкладаються в галицькій землі, удобрюючи її»¹⁰. Через батальну тематику письменник уводить західного читача в поле відповідальності за долю цього краю. Змальовуючи бездоріжжя, Рот мовби каже: авжеж, усе це 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 видавничою справою, 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»¹¹) і залізниця, нехай навіть потяг прибуває лише раз на день. В контексті загального настрою «галицького триптиху» остання констатація звучить не як вада, що їх зазвичай шукають мандрівники на Схід Європи, а як запекла спроба краю втримати зв'язок з Європою. Перший допис завершується словами про «сумний полиск зневажених».

⁹ Roth J. *Op. cit.* – S. 282.

¹⁰ *Ibid.* – S. 281.

¹¹ *Ibid.* – 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 у Львові – за його словами, єдиному місті Східної Галичини.¹² Сьогодні таку модель називають «єдністю в розмаїтті». У Рота вона є розмаїттям під одним дахом, звідси й поширена у творчості письменника метафора будинку.

Підкреслювання мовного полігосся і культурної барвистості перетворюється на рефрен репортажу «Львів, місто». В одному місці Рот пише: «Чулася російська, польська, румунська, німецька, їдиш»¹³, в іншому: «Тут завжди лунала німецька, польська, українська. Сьогодні розмовляють польською, німецькою й українською»¹⁴. 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. Переставляючи мови, Рот демонтує потуги з утвердження лише однієї з них, – але інші нікуди не зникають: лише міняються позиціями. Такий демонтаж поєднано з невтомним акцентуванням переваг, ба навіть природності 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»¹⁵.

Розмаїттям Рот пояснює те, що «місто демократизує, гуманізує»¹⁶. Змальоване розмаїття перетворює Львів на «місто

¹² *Ibid.* – S. 286.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.* – S. 287.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* – S. 288.

розмитих кордонів». Політичну межу Європи Рот переносить за Львів, східніше: «За Львовом починається Росія, інший світ»¹⁷. Хоча новий лад повоєнної Європи змістив «усі галицькі міста кількома милями на схід»,¹⁸ 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 співіснування, це взаємопроникнення.

Зрозуміло, що Рот не конструює якоїсь нової, до того часу не баченої моделі Європи. Навпаки, він постійно наголошує, що багатомовний і мультикультурний 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»¹⁹. Якщо в художніх творах туга за монархією лише посилюватиметься, то в репортажах вона присутня хіба що імпліцитно: жанр репортажу воліє предметності.

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 відкриває цю саму модель: «Чи це середньовічне, чи римське місто? Орієнтальне чи європейське? Жодне з них й усі вони разом»²⁰. В Авіньйоні «органічне поєднання всіх традицій і стилів»²¹. І тут теж Рот обстоює розмаїття не задля замилювання, не як ідеальний стан, а як інструмент розмивання меж. Наприкінці репортажу Рот пише: «Чи виглядатиме

¹⁷ Roth J. *Op. cit.* – S. 289.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Рот Й. *Триумф краси. Новели.* – Львів: ВНТЛ-Класика, 2006. – С. 116–117.

²⁰ Roth J. *Op. cit.* – S. 474.

²¹ *Ibid.*

світ коли-небудь так, як Авіньйон? Що за сміховинний страх націй, навіть 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!»²². Отже, позитив мультикультурності 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 чахнути. Мультикультурність можлива лише як перманентне додання меж, *продуктивна транзитність*. Ключовим поняттям, яке можна застосувати до Ротової концепції мультикультурності, є *Entgrenzung* – «знекордонення»²³. 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!”»²⁴. Ймовірно, цей «провансальський анекдот» Рот сам і вигадав. Мусимо також пам'ятати, що обстоювання мультикультурності 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»²⁵. У час, коли мультикультурна європейська ідентичність перебуває під загрозою, Рот вважає своїм обов'язком наголошувати на її існуванні й потребності.

²² *Ibid.* – S. 482.

²³ Hartmann T. *Kultur und Identität. Szenarien der Deplatzierung im Werk Joseph Roths.* – Tübingen und Basel: A. Francke 2006. – S. 66 ff.

²⁴ Roth J. *Op. cit.* – S. 482.

²⁵ Шьонборн С. Між Львовом і Марселем. Культурна топографія Європи Йозефа Рота // *Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота. Студії австрійської літератури* / Упоряд. Т. Гаврилів. – Т. 3. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2007. – С. 12.

Вже з назви надрукованого в «Neue Berliner Zeitung» 17 грудня 1923 р. репортажу «Львів у Дюссельдорфі» стає зрозуміло, що Львів виконує функцію певної моделі. Він перестає бути географічним і набуває статусу культурного топосу. «Львів» – таку назву дає Рот своїй моделі мультикультурності. Таке географічне кочування вже не географічного Львова кореспондує з ідеєю готельності.

Відштовхуючись від реальної картини присутності в західнонімецькому місті Дюссельдорфі мігрантів зі східних теренів (із 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 гендльрами стояли мароканці. Поруч з купцями з Франції шотські горяни, галицькі євреї торгували з білявими націонал-соціалістами...»²⁶. Якщо – з огляду на останнє «спостереження» – Рот й ідеалізує, то робить це з безвиході, 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 модель багатоголосся – мовного, релігійного, культурного, змережаного містками-переходами, що стирають межі, тим більше що модель мультикультурності – не якась суто європейська знахідка, а даність світу, спосіб його існування і розвитку. У пригоді стає метафора будинку. Вона секуляризує релігійні і екзистенціалістські уявлення про місце людини у світобудові. Світ – барвистий готель. Він може називатися «Савой», «Львів» або якимось інакше. Прочитання Львова Й. Ротом підсумовуємо так: «на брамах Європи» означає «*на сторожі* (культурного і так далі) *розмаїття*» і вже зовсім не *географічні* задвірки континенту.

Іван Лучук

Лугосадівські літературні маніфести

Про літературні маніфести «Літературознавчий словник-довідник» повідомляє, що це: «публічне проголошення одним або групою письменників своїх естетичних засад, платформ, завдань і намірів. Термін увійшов у вжиток в ХІХ ст., вживається в різних народів з неоднаковою частотою. Йому відповідають: декларація, програма, універсал. Близькими до нього за змістом і функціями є трактат, вступна стаття, передмова <...>. У Л. м. рідко узагальнюється художня практика, здебільшого негативно поцінюється традиційні літературні напрями, стильові течії і прокламуються нові завдання літератури, особливості художнього письма...»¹. У дискурсі *лугосадознавства* цим критеріям частково відповідають чи не всі літературні маніфести, пов'язані більшою чи меншою мірою з діяльністю та творчістю літературної групи ЛУГОСАД. У контексті авангардизму той же «Літературознавчий словник-довідник» повідомляє: «Авангардизм <...>. Породжений недолугими стереотипами імітації літератури періоду “соцреалізму”, він спромігся розкрити потворні, нежиттєздатні її аспекти, цілком очевидну творчу безплідність. У цьому напрямку епатажна функція представників “Бу-Ба-Бу”, “Лу-ГоСаду”, “Нової літератури” та ін. досягла своєї мети <...>»². А в

¹ *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – С. 422.

² Там само. – С. 10–11.

контексті заумі те ж видання констатує: «Заум <...>. Досвід своїх попередників використовують сучасні неоавангардисти (“Бу-Ба-Бу”, “ЛуГоСад”, “Пропала грамота” та ін.), поєднуючи З. із граматичними формами, як, скажімо, Н. Гончар: *чулення / роз-о-зне- / розпука туп’янка п’янка? / яка різниця?*»³. Ці дві довідкові ремарки до слова влітаються в дискурс лугосадознавства.

ЛУГОСАД виник 19 січня 1984 року (перша письмова згадка в листі Назара Гончара до мене), а з відходом Н. Гончара (21 травня 2009 року) – перейшов вже в історію літератури. Про початки лугосадівської історії Тарас Лучук писав: «Що ж характерне для цих трьох поетів, що те спільне, що об’єднує їх? Це – їхня поетична концепція літературного ар’єргарду, до якої вони підійшли, треба сказати, не відразу, а методом випробувань і втрат. Спочатку зародилась ідея “універсалізму”. Реалізовано її було в першому альманасі ЛУГОСАДу, де поміщено і маніфест універсалізму, підписаний трьома лугосадівцями...»⁴. Отже, «Маніфест універсалізму»:

«Все, що відбувалося у світовій літературі, знаходило своє відображення і в літературі українській. Починаючи з міфології. Потім – епос (наші билини і думи). Про народний мелос і говорити годі. Середньовічна література наша не пасла задніх (чого варте одне лише “Слово о полку Ігоревім”). Є у нас і свої поети доби Відродження. А бароккова література! Досить згадати лише Івана Величковського. У часи Просвітництва наша земля дала світові Сковороду. Котляревський – поворотний етап у розвитку нашої літератури; нарешті жива народна мова стала основним літ. засобом. Завдяки Шевченкові ми можемо пишатися своєю літературою, і заодно він перевів нас із романтизму до реалізму. Франко довів, що таланти Шевченкового масштабу не така вже й рідкість у нас. Впевнено ступили ми у ХХ століття, маючи Лесю Українку, Коцюбинського і Стефаніка. Звичайно, реалізм – це велика річ, і ми його дотримуємося. Але ж було на

³ *Літературознавчий словник-довідник*. – С. 285–286.

⁴ Лучук Т. ЛУГОСАД: канва канону // *ЛУГОСАД: поетичний ар’єргард*. – Львів: ВФ «Афіша», 1996. – С. 162.

світі, та й у нас, багато, м'яко кажучи, нереалістичних напрямків і течій. Ми їх не заперечуємо, а навпаки – сприймаємо все краще, що ними створено. Молода Муза, Вороний, Олесь, Тичина, неокласики, панфутуристи на чолі з Семенком, Авангард на чолі з Поліщуком, Антонич. В принципі, цей список можна було б розширити, але і з нього видно, що межу між реалізмом та іншими течіями провести майже неможливо. Хай живе універсальний реалізм, який всотав усе на світі! Хай живе, одним словом, у н і - в е р с а л і з м !»

Підписали маніфест 27 липня 1986 року у Львові – Іван Лучук, Назар Гончар, Роман Садловський.

Теоретик ар'єргарду писав далі: «Що ж таке універсалізм? Для ЛУГОСАДу – це все, що відбувалося у світовій літературі і знаходило своє відображення в літературі українській. Ідея універсалізму досить швидко відійшла на задній план – відійшла не як така, а як занадто універсальна, що може перетворити все у ніщо. Але вже саме в цій ідеї універсальності було закладене зерно щирої поетичної правди, котре й розрослося в концепцію літературного ар'єргарду. Щодо виникнення самого цього терміну, то ми не маємо вже такої точної дати, як при фіксації назви ЛУГОСАДу. Проте приблизно можна визначити і її. Згадаю про два проекти. Перший: 1989 року скомпоновано було збірку 10 авторів “Піднебіння”»⁵.

Протягом 1988 й на початку 1989 року лугосадівці вряди-годи відвідували засідання літературної секції (спершу навіть літературно-музичної) Товариства Лева, на яких незмінно головував Іван Задорожний. Там і виникла ідея друкування періодичного літературно-молодіжного видання. Внаслідок цього у квітні 1990 року таки з'явилося єдине число *незалежної літературної справи* «Зупа», головню моїми стараннями. А на початку року 1989 ми підготували *збірник поетичного авангарду* «Піднебіння», який так і не вийшов ні того року, ні наступного, взагалі не вийшов, хоча верстку я вичитав у червні 1990 року, а ілюстрації (умовно-переносні портрети) Валерія Дем'янишина так

⁵ Там само. – С. 162.

десь і затахтарилися у недовиробничому процесі. У видавничій анотації мало б бути зазначено: «Збірник – своєрідне молодіжне літературно-мистецьке видання, яке об'єднує твори одинадцяти молодих авторів, що проживають у Львові. Тематика цих творів розмаїта, але спільним для їх авторів є бажання оригінального самовираження». Справді, всі ми були тоді молодими авторами. У тому збірникові Лугосад мав бути вперше презентований сукупно під власною назвою. Я в «Піднебінні» (в обов'язковій тоді ремарці російською мовою в кінці книжки писалося: «Не́бо») був представлений 10 віршами, Назар Гончар – 11, Роман Садловський – 9. Решта вісім авторів мали таке кількісне віршове представництво: Зеня Кубів – 5, Галина Киван – 5, Марія Шунь – 3, Іван Задорожний – 5, Назар Новосад – 3, Тарас Чубай – 3, Михайло Юрик – 7, Тарас Лучук – 10 (цикл «Щодня крім сьогодні»). Видання мало відкриватися вступною «Ре(д)акційною статтею», підписаною *Автори збірника*. Авторство цієї статті, написаної 1989 року, насправді належить Тарасові Лучуку, я лише назву підказав, здається. Отже, «Ре(д)акційна стаття» до збірника «Піднебіння»:

«Не треба боятись різнорідних дефініцій. Якщо говоримо про авангардову поезію на українському терені, перш за все маємо визначити, що слід розуміти під авангардом, якщо не заглиблюватись у визначення самої поезії. Це, звичайно, жупел у розумінні попередньої соціологічної науки, що тільки свій соціальний підхід нав'язувала поезії і літературній критиці. Критиці особливо, перетворивши її з пояснювальної прози різноманітних явищ літературного процесу у судовий присуд, “наукове обґрунтування” непотрібності або шкідливості його певних конкретних явищ. Тих явищ, котрі не вміщаються в найширше ложе найпередовішого, найправильнішого напрямку чи методу мистецького відображення навколишньої дійсності. До уваги не бралось те, що перед літературою можуть стояти ще й суто “літературні” завдання, розв'язання яких є знову-таки завданням тої ж літератури. До неординарних явищ належить і авангард, котрий у світовому літературному контексті, і в українському зокрема, має свої особливості. В загальному,

це збірнику найменування певних мистецьких напрямків ХХ століття, в основному, його початку. Їх програми і діяльність поставали з заперечення можливостей минулого “традиційного” мистецтва і сприяли новим ідейним і формальним пошукам, що базувались на нових критеріях оцінювання мистецьких творів. Незважаючи на суттєві відміни в різних національних авангардах, для них властиві спільні тенденції. Основною є “антитрадиціоналізм”, тобто шукання т(ак)их засобів мистецького (само)вираження, котрі не відкидають експериментів і стриміння до програмовості у творчій діяльності. На жаль, увесь цей діапазон теоретичних і практичних ділань авангарду у певній засоціологізованій пояснювальній прозі звужувався тільки до відображення стихійного бунту проти буржуазного ладу. Бунт, зрозуміло, не мав ясної політичної програми, хоча в деяких літературах авангард готові були розглядати як ранній етап, так би мовити, революційного мистецтва. Воно, змужнівши, стало відображати “найсуттєвіші” зміни в суспільному житті, а його ранній етап безслідно канув у небуття. Проте слід зауважити, що соціологічне літературознавство все ж таки визнає неоднозначність терміну авангард, що дає йому можливість поблажливо ставитися до окремих авангардистів, але не до розмаїття в цілому.

Якщо ж література, і поезія зокрема, розвивається в найрізноманітніших напрямках, це тільки свідчить про духовне здоров'я нації, котра може дозволити собі й такий вияв, який має мало спільного з “агітками”, для нашої літератури, на жаль, актуальними й по сей день. Ставимо перед собою мистецькі цілі. Причисляємо себе до авангарду, що не пориває з своїми традиціями. Такий авангард суперечить “своєї” соціологічній дефініції. Якби мали можливість якось інакше назвати те явище в поезії, котре репрезентуємо, можливо, не послуговувалися б старою назвою. Хай авангард буде синонімом того нового, що завжди приносить з собою кожне наступне (й на даний час наймолодше) покоління! Хай діло не стоїть за можливістю його репрезентації, хай частіше поети вибиваються в люди! Цьому й має прислужитись наш збірник авангардової поезії».

Про наступний проект теоретик ар'єргарду писав таке: «Другий момент: у квітні 1990 року ЛУГОСАД видав перший (і єдиний) параграф (тобто: номер) газети під назвою “Зупа”. Так-от, у тій газеті була передня стаття: “Хай буде авангард”. Заголовок інтонаційно можна читати по-різному: і оклично, і відчепно, і питально. Найкраще, мабуть, золота серединка. Бо стаття спеціально називалася так по-старому, щоб не афішувати самого терміну поетичної концепції, який (термін) вже на той час (квітень 1990 року) існував»⁶. Отже, стаття-маніфест Тараса Лучука «Хай буде авангард»:

«Наше знавство літератури наче негатив зоряного неба. Мені здається, що таке порівняння можливе з двох причин. Хоча я не знаю як виглядає той негатив насправді, але можу його собі уявити: що чорне – то біле, що біле – то чорне. Значить, перша причина – моя недостатня компетентність, а друга – моя уява. Одно слово, загальна формула знавства може виглядати так: в основі сцієнції лежить ігноранція і її заміна імагінація. Проте наші знавці літератури, зрозуміло, цього не знають і блукають у просторі і часі. Для кращої орієнтації вибирають собі просторові, часові або інші словесні позначки: “ундергрунд”, “постфутуризм”, “неоавангард”, “соціалістичний реалізм” і т. д. Такі визначення вони неодмінно пов’язують з об’єктивністю своєї літературно-критичної оцінки художнього твору або літературного з’явища, адже критика сама поставила себе у виняткове становище в літературному процесі: здається, що вона відіграє не стільки “активну”, скільки “авангардну роль” в літературному процесі, так само, як робітничий клас в теорії класової боротьби.

Проте за браком джерел нове літературне з’явище називається критикою як завгодно, але частіше не розглядається взагалі. Панує дослідження шляхів взаємозбагачення і взаємовідношення соціалістичних культур, нових рис і розвитку соціалістичної культури у сьайві проблеми виховання нової людини, що збагачує світову художню культуру, і т. д. Наші знавці

⁶ Лучук Т. ЛУГОСАД: канва канону. – С. 162–163.

літератури заявляють, що суспільна позиція писателя найкраще виражається в художній формі його світогляду, що діє на читача сильніше і переконливіше за всі декларації, присягання і т. д. Так виявляється об'єктивна роль художнього твору і його автора в соціальній боротьбі, на основі чого легше розпізнавати спекулятивне використання літератури, що, на їхню думку, приносить значну шкоду естетичному вихованню соціалістичного читача.

Така інтерпретація відбувається без знання самого джерела. Значить, варто мати його під руками, а не довіряти лише критиці. Чи дивимось вперед, чи назад, ми завжди повинні бачити незасоціалізоване небо наших мрій і надій, що завжди попереду, навіть якщо позаду»⁷.

Ці три літературні маніфести наче передували основному текстові. Власне найбільш лугосадівським маніфестом була написана на початку 1992 року стаття Тараса Лучука «Літературний ар'єргард. Поетична концепція ЛУГОСАДУ», яка публікувалася тричі: у львівській газеті «Ратуша»⁸, пілотному (нульовому) числі андеграундного часопису «Кременюк»⁹, згодом – з підправленою (зміненою) назвою «Кремнюк», та у столичній «Сучасності»¹⁰. У «Малій українській енциклопедії актуальної літератури» є відповідна стаття Володимира Єшкілева: «АР'ЄРГАРДУ ПОЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ – концептуальна основа діяльності літугрупування ЛуГоСад. Термін “ар'єргард” (від французьк. *argiere-garde* – тилова охорона) застосований тут в опозиції до терміну “авангард” і до його спекулятивного застосування у літературознавстві. Автор концепції Т. Лучук вважає, що все, що відбулось у літературі до нас, є перед нами і

⁷ Лучук Т. Хай буде авангард // *Зуна: Незалежна літературна справа*. – 1990. – § 1. – Квітень.

⁸ Лучук Т. Літературний ар'єргард (Поетична концепція ЛУГОСАДУ) // *Ратуша*. – 1992. – 26 травня. – Рубрика «Парнасленд».

⁹ Лучук Т. Літературний ар'єргард, поетична концепція лугосаду // *Кременюк*. – 1992. – № 0. – Червень. – С. 12–15.

¹⁰ Лучук Т. Літературний ар'єргард. Поетична концепція ЛУГОСАДУ // *Сучасність*. – 1993. – № 12. – Грудень. – С. 15–17.

ми можемо це все бачити з позиції ар'єргарду»¹¹. У «Літературознавчій енциклопедії» гасло «Ар'єргард» має відсилання: «див.: ЛУГОСАД»¹². А в самій статті «ЛУГОСАД» зазначено: «Лугосадівці обстоюють методологічні засади ар'єргарду, тобто руху після літературного процесу, що вже відбувся, протиставляють себе авангарду, власне авангардизму, але не відмежовуються від нього, використовують його здобутки, а також досвід класики, передусім барокової»¹³. Тексту «Літературний ар'єргард. Поетична концепція ЛУГОСАДУ» я тут не наводжу, адже він достатньо розлогий, та й доволі відомий і цитований. Натомість усі менш відомі тексти навів перед цим і наводитиму далі. Попередні маніфести були строго лугосадівськими, а от три наступні є такими лише частково.

Влітку 1995 року в розмові між мною, Романом Козицьким та Андрієм Крамаренком виплила ідея створення незалежної громадської організації з явно ідіотичним ухилом, ба навіть з ідіотичною доктриною. Зразу вигулькнуло слово «орден», я навів синонім до нього «чин», а потім ніби само собою сформулювалося визначення «Орден Чину Ідіотів», що спурхнуло з мого філологічного язика, а лікар Козицький (псевдо Доктор) та художник Крамаренко (псевдо Крамар) з ентузіазмом підтримали його і схвалили. На 32-ліття Романа Козицького, 31 липня того ж таки 1995 року, «На Каменях», тобто на нашій улюбленій місцині в парку «Снопківський» нижче від стадіону «Україна», установча трійця спільно з Назаром Гончарем взялася формулювати й фіксувати на письмі декларацію ОЧІ. Гончар долучився до формулювання головних засад, але доволі швидко пішов додому, а мені таки вдалося добити ту Декларацію, врахувавши пропозиції й поправки Доктора і Крамара. Отже, «Декларація Ордену Чину Ідіотів»:

¹¹ Плерома З'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури / Упорядники В. Єшкілев, Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – С. 27.

¹² Літературознавча енциклопедія: В 2 т. / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – С. 90.

¹³ Там само. – Т. 1. – С. 587.

1. Якщо закономірно, невідворотно і суб'єктивно-об'єктивно існує Ідіотизм, то відповідно мусять існувати Ідіоти. Себто, мусить існувати Орден, який сповідує Ідіотизм.
2. Основою Ідіотизму є Чинність Ідіотизму.
3. Метою ОЧІ є досягнення абсолютного Ідіотизму шляхом самозаглиблення і вселенського пізнання.
4. Функціонуванням ОЧІ є перманентне спілкування і культивування Ідей Ідіотизму.
5. Душу й тіло ми положим за доброту, толерантність, любов і захист Ідей Ідіотизму. Але з ерессю будемо боротися, тому сприяємо викоріненню алкоголізму, марнотратства (часу і життя) і злості.
6. Ідіот – це власник себе. Володіти собою може тільки Ідіот. Власний погляд на все є основою власного підходу до всього. ОЧІ – це власне ідіотський погляд на світ, джерело сили і величі Ідіотів.
7. Глобальною перспективою Ідіотизму є остаточна перемога Духу і Плоті Ідіотів над Простором і Часом¹⁴.

Підписали декларацію 31 липня 1995 року у Львові – Іван Лучук, Великий Магістр ОЧІ, Роман Козицький, Віце-Магістр ОЧІ, тобто Рада Двох. Окрім уже згаданих чотирьох до ОЧІ згодом долучилися ще історик Ігор Драк і художник Володимир Костирко. Це офіційно зареєстровані, задокументовані та задекларовані, а неофіційним Ідіотам ність числа. Рівно через рік після декларування ОЧІ, на 33-ліття Романа Козицького, я скомпонував текст «Гімну Ідіотів», до творення якого одним слівцем (яким саме – вже важко визначити) долучився Ігор Драк. Ось як виглядає моє гасло в «Малій українській енциклопедії актуальної літератури»: «ОРДЕН ЧИНУ ІДІОТІВ (ОЧІ). Товариство літераторів, художників, культурологів, філософів. Входять зокрема: Назар Гончар, Роман Козицький, Володимир Костирко, Андрій Крамаренко, Іван Лучук, Ігор Драк. Декларація ОЧІ прийнята 31 липня 1995 року у Львові. Слово “ідіот” трактується товариством в первісному грецькому значенні цього слова: власник себе. Керівний орган: рада Двох (І. Лучук, Р. Козицький). “Гімн Ідіотів” складено приблизно на мотив сучасного

¹⁴ *Смарагдовий жмуток казусів від вельми цікавих людей* / Авторський проєкт Ю. Коха (ідея, упорядкування, дизайн); Консультант-редактор І. Лучук. – Львів: ЛА «Піраміда», 2004. – С. 167.

австрійського гімну (автори: І. Лучук, І. Драк). Кожен з членів Ордену має світське і дійове звання, титул»¹⁵. Ця стаття покочувала по різноманітних форматах, зокрема була передрукована у виданні «Усі українські письменники» спільно зі статтею «ЛуГоСад» (джерело – спільне) в розділі «Сучасна українська література»¹⁶.

Назар Гончар у невідданому матеріалі «Щастя! – Іванові» писав про початок березня 1997 року, про нас обох: «А поверталися побратими тоді з Самари (не тої, що в Іраку, а тої, що на Волзі, не тої, що авто) із Бельманівських днів! Виявляється, що в Самарі фанати шведського поета-пісняра Бельмана заснували “Всемірное Бельмановское общество”. А той Бельман був поетом і придворним, і народним. Він сповідував радість життя, радість пиття тощо, і все відображалося в його творах. Життєствердний дух поезії Бельмана спричинився до того, що “Лугосад” заснував Львівське Бельманівське товариство. Вхідність і наложництво до цього відкритого громадського об’єднання не регламентується якимось статутом. Є тільки складене Назаром Положення, в якому також актуально йдеться про щастя»¹⁷. Отже, «Положення Львівського Бельманівського Товариства»:

- (1) пити чи не пити
- (2) любити / не любити
- (3) тужити / не тужити
- (4) співати / не співати
- (5) писати / не писати
- (6) Бельмана знати
чи не знати ні Бельмеса
- (7) все одно поетом бути
хоч придворним хоч народним –
все собі – вірним (– рівним)

¹⁵ Плерома 3’98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – С. 84–85.

¹⁶ Сучасна українська література: Орден Чину Ідіотів (ОЧІ); ЛуГоСад // *Усі українські письменники / Упорядники Ю. І. Хізова, В. В. Щоголева*. – Харків: Торсінг плюс, 2006. – С. 334, 336.

¹⁷ [Гончар Н.]. Щастя! – Іванові // *Поступ*. – 2004. – 24 лютого. – Без підп.

Підписали положення 19 березня 1997 року у Львові – Назар Гончар та Іван Лучук. На тому наш формальний «бельманізм» і закінчився, якщо не рахувати розділу «Бельман» у моєму романі «Уліссея» та мого переспіву однієї веселої пісеньки Карла Мікаеля Бельмана, зробленого 2007 року. Бельман жив у Стокгольмі, а через Балтійське море від нього на південний схід – розташована Рига, де тамтешні дотепники заснували певний клуб, про який зазначили: «Центр культури “Латвія–Україна” декларує про створення у Ризі (Латвія) Клубу шанувальників роману Івана Лучука “Уліссея”. (Вперше роман був надрукований в журналі “Сучасність” за 1999 рік 9-10 ч.)». Отже, «Декларація Клубу шанувальників роману Івана Лучука “Уліссея”»:

1. Будь-хто має право стати Уліссеєм.
2. Але оскільки Уліссей живе у Львові, а ми в Ризі, то ми вже позбавлені такого права. Нам залишається лише читати та розповідати про Уліссея. Це ми повинні робити усі разом, спільними зусиллями.
3. І тому тут створюється клуб шанувальників цього роману.
4. Уліссей є найщасливішою людиною у світі, а його мандрівка є найцікавішою за всю історію людства.
5. Ми тут з-за кордону створюємо своє бачення проблеми простору та часу. Це ми робимо ззовні.
6. Світ поезії – то світ Уліссея!
7. Кожен може бути з нами.

Підписали декларацію 5 лютого 2000 року в Ризі – Юрій Садловський, Президент Клубу, Володимир Іваницький, Генеральний секретар Клубу, Олена Садловська, Натхненник Клубу, Маріс Салейс, Почесний член Клубу. Відносно лугосадівською ця декларація може бути з огляду на те, що присвячена творові одного з лугосадівців.

Окремо слід виділити три паліндромні маніфести, до яких впритул причетні двоє лугосадівців і теоретик ар'єргарду. Отже, «ГЕРАКЛИТ. Заява перша»:

«Нарешті в материковій українській літературі “благополюшно” завершився соцреалістичний період, і тепер вона може повернутися до свого природного стану. Хоч це й нелегко їй, хворій... Бо, як писав Альфред де Мюссе, така хворість “має дві

причини: всього, що було, – вже немає, а все, що буде, – іще не існує”. Тож не випадає дивуватися, що з надер української барокової свідомості до виниклої в нашому часопросторі порожнини передалося передчуття появи несподіваної для багатьох літературної групи “Геракліт”... Назва, до речі, аніяк не стосується імені еллінського мудреця з Ефесу – вона аббревіатурна й означає “Голінні ентузіасти рака літерального”.

До відома гурманів: це не той рак, що його подають до пива, а той, про який триста років тому великий Іван Величковський казав: “рак літеральний єсть вірш, которого літери, і вспак читаючися, той же текст виражають”.

Називаний іще “паліндромом”, “паліндромоном”, “перевертнем”, рак літеральний для нас – це передусім спосіб мислення, здатний виявити себе майже в усій багатогранній словотворчості.

Ми, ентузіасти паліндрома, – ті люди, яким одного разу відкрилося, що Дніп-ро проти течії – Пінд (гора у Греції), а Дніс-тро проти течії – Сінд (либонь, житель Боспорського царства), і які довірилися звуко-смісловій просторовості рідного слова... Слово для нас – співтворець, співавтор.

Безперечно, не кожна мова придатна до паліндромної творчості – повинна ж відзначатися достатньою граматичною гнучкістю, лексичним багатством і пластичними спроможностями. Все це, на щастя, має українська мова!

Озираючи кількасотлітню історію національного паліндрому, ми сповнені твердого наміру докласти власних сил до його культивування і подальшого розвою».

Підписали заяву 29 вересня 1991 року в Києві – Микола Мірошніченко, Іван Лучук, Назар Гончар, Анатолій Мойсієнко. Доволі оперативно вона була опублікована у львівській газеті «Ратуша»¹⁸. Ось що писав Микола Мірошніченко у статті «300-річчя українського паліндрома»: «Гадаю, сьогоднішній 300-літній ювілянт у майбутньому знайде собі нових прибічників. Але й зараз уже окреслилась певна група поетів-паліндромістів, яку вирішено

¹⁸ [Мірошніченко М., Лучук І., Гончар Н., Мойсієнко А.]. ГЕРАКЛІТ. Заява перша // *Ратуша*. – 1991. – 18–19 жовтня. – Рубрика «Парнасленд».

було усталити й публічно оголосити, що у вересні 1991 року народилася нова в нашому письменстві літературна група – “Геракліт”. Авжеж, це – абрєвіатура, і вона до імені еллінського філософа з Ефесу ніяк не стосується... За абрєвіатурою криється ось така повна назва: група “Голінних (чи – гарячих, гранівних, грєчних, гаровитих...) ентузіастів рака літерального”. Заснували ж “Геракліт” четверо – двоє киян і стільки ж львів’ян...»¹⁹. А ось яке гасло я підготував для «Малої української енциклопедії актуальної літератури»: «ГЕРАКЛІТ (Голінні ентузіаста рака літературного). Об’єднання поетів-паліндромістів (Див. статтю ПАЛІНДРОМІЯ). Засноване 29 вересня 1991 у Києві. Засновники: Назар Гончар, Іван Лучук, Микола Мірошніченко, Анатолій Мойсієнко (див. фото). Декларація “Геракліт. Заява перша” прийнята на установчих зборах у Києві. Других зборів, які планувалося провести у Львові, ще не було. Геракліт є відкритим для буквально всіх оказіональних паліндромістів»²⁰. Це інформація станом на 1998 рік, а другі збори таки відбулися, у Львові, рівно через десять років після зборів установчих. Другі й останні, бо «ключові гераклітяни» Назар Гончар і Микола Мірошніченко вже відійшли в інший світ.

На тих других зборах була прийнята й заява друга. Отже, «Геракліт. Заява друга»: «Сьогодні – десятиліття нашої залежності від Паліндромії. Зустрічаємо одинадцятий рік свого гераклітянського буття. За цей час у нашій літературі витворилася ціла школа паліндромної поезії. Порівняно з догераклітянською ерою кількість паліндромотворців зросла надзвичайно. Проте найважливішими для нас були й залишаються якісні здобутки. Без надмірної скромності маємо підстави констатувати, що українська паліндромна поезія досягла такого рівня, якому може позаздрити будь-яка розвинена і навіть перерозвинена література. Жодне національне письменство в цілому обширі

¹⁹ Мірошніченко М. 300-річчя українського паліндрома // *Вітрила-95* / Редактор-упорядник А. Мойсієнко. – К.: Молодь, 1995. – С. 194.

²⁰ *Плерома З’98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури.* – С. 43.

світової словесності не доросло навіть під наш пуп, не кажучи вже про око. Мало хто бачить, що принцип дзеркальної симетрії присутній навіть у нашій абетці, яка, розпочинаючись літерою А, закінчується йотованим А. Поезія, закорінена в самоорганізацію мови, виплекана сумлінними талантами, приречена прорікати сокровенне, бо саме тоді поезія стає мовомисленням. Внутрішня самодостатність паліндромотворчого процесу свідчить про те, що можна, всупереч Геракліту, двічі входити в одну і ту ж ріку».

Підписали заяву 29 вересня 2001 року у Львові – Іван Лучук, Микола Мірошниченко, Тарас Лучук, Анатолій Мойсієнко, Назар Гончар. Ця заява була надрукована у паліндромному спецпроекті часопису «Четвер»²¹. Згодом «Літературознавча енциклопедія» помістить таку статтю: «“Геракліт” (Голінні ентузіасти рака літерального) – група українських поетів-паліндромістів (А. Мойсієнко, М. Мірошниченко, І. Іов, Н. Гончар, І. Лучук, М. Король, О. Шарварок, В. Сапон, Л. Стрельник, Вікторія Стах, В. Романовський, Ю. Кандим), заснована 29 вересня 1991 в Києві. <...> Г. став зіпвзасновником об'єднання “Світова організація зорових мов”. Вікторія Стах, яка друкується під псевдонімом Віктір Остап, присвятила групі свій паліндром “Тотем”: *В'яз – вен дар. / Культ Івана – / тіл каре, гарему мир. / Рим умер, а Геракліта / навіть лук Рад не взяв*»²². Як бачимо, кількісно «Геракліт» розрісся у цьому вищезначенні. При цій нагоді варто згадати ще Миколу Луговика, який коротко був присутній ще на перших зборах 1991 року, але співзасновником таки не зафіксувався, як і присутні там тоді Роман Садловський і Володимир Костирко. Та ж таки «Літературознавча енциклопедія» про «Геракліт» згадує і в контексті мого «Парнасленду», про який написано, що це: «поетична рубрика (1990-95) львівської газети “Ратуша”, яку вів представник ЛУГОСАДу І. Лучук. Тут було приділено увагу

²¹ *Четвер.* – 2003. – № 17: Народні перлини. – Паліндромний спецпроект 20.02.2002. – С. 152.

²² *Літературознавча енциклопедія.* – Т. 1. – С. 219.

проблемам паліндрому в українській поезії (теоретичні роздуми Т. Лучука та І. Лучука), надруковано декларацію створеної в 1993 Планетарної управи паліндромотворчості (І. Лучук, Н. Гончар, Т. Лучук), заяву Геракліта. У П. вміщували твори Н. Гончара, І. Лучука, М. Мірошниченка, А. Мойсієнка, Р. Садловського, Вікторії Стах, Наталі Чорпіти та ін.»²³. Тут згадано і першодрук у газеті «Ратуша»²⁴ Декларації ПУП, яка при створенні дістала назву Планетарна Управа Паліндромотворчості. Але трішки згодом ця назва ледь видозмінилася та звучала вже – Планетарна Управа Паліндромії, що й зафіксовано, зокрема, у паліндромному спецпроекті часопису «Четвер»²⁵. Отже, «Декларація Планетарної Управи Паліндромії»:

1. Кожна людина – пуп Землі.
2. Але тільки одне місто може бути пупом Землі. Так вже сталося-склалося, що цим містом є Львів.
3. І тому саме у Львові створюється Планетарна Управа Паліндромії.
4. Паліндром є найбільш досконалим, чистим і глибинним вираженням поезії. Поезія ж є смыслом планетарного існування.
5. Ми творимо паліндроми, досліджуємо паліндромотворчість – ідемо шляхом все повнішого пізнання явища, ім'я якому – Паліндромія.
6. Кожен охочий і здатний може прилучатися до нас.
7. Далі буде.

Підписали декларацію 19 грудня 1993 року у Львові – Іван Лучук, Президент ПУП, Назар Гончар, Генеральний Секретар ПУП, Тарас Лучук, Теоретик ПУП. До слова, паліндромний спецпроект часопису «Четвер» був приурочений події, яка отримала назву Перший Фестиваль Планетарної Управи Паліндромії, про що й написали ми разом з Назаром Гончарем під спільним псевдонімом *Асоційовані редактори*²⁶. Таким чином виглядають лугосадівські літературні маніфести. Упереміш строгі та часткові у ретроспекції (що має безпосередній стосунок

²³ Там само. – Т. 2. – С. 185.

²⁴ [Лучук І., Гончар Н., Лучук Т.]. Декларація Планетарної Управи Паліндромотворчості // *Ратуша*. – 1993. – 31 грудня. – Рубрика «Парнасленд».

²⁵ *Четвер*. – 2003. – № 17. – С. 151.

²⁶ Там само. – С. 153.

як до ар'єрґардизму, так і до паліндромії) розташовуються в такому порядку: «Геракліт. Заява друга» (29 вересня 2001); «Декларація Клубу шанувальників роману Івана Лучука “Уліссея”» (5 лютого 2000); «Положення Львівського Бельманівського Товариства» (19 березня 1997); «Декларація Ордену Чину Ідіотів» (31 липня 1995); «Декларація Планетарної Управи Паліндромії» (19 грудня 1993); стаття Тараса Лучука «Літературний ар'єрґард. Поетична концепція ЛУГОСАДу» (початок 1992); «ГЕРАКЛІТ. Заява перша» (29 вересня 1991); передня стаття «Хай буде авангард» в газеті «Зупа» (квітень 1990); «Ре(д)акційна стаття» до збірника «Піднебіння» (1989); «Маніфест універсалізму» (27 липня 1986).