

ШЕВЧЕНКО
ФРАНКО
СТЕФАНИК

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

**ШЕВЧЕНКО
ФРАНКО
СТЕФАНІК**

НБ ПНУС



642693

БІБЛІОТЕКА ПНУС

Івано-Франківськ
Видавництво "Плай"
2002

ББК 83.3 (4 УКР) {
Ш 83

Шевченко. Франко. Стефаник: Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 498 с.

Редакційна колегія: Кононенко В.І. (голова), Грещук В.В., Салига Т.Ю., Хороб С.І.

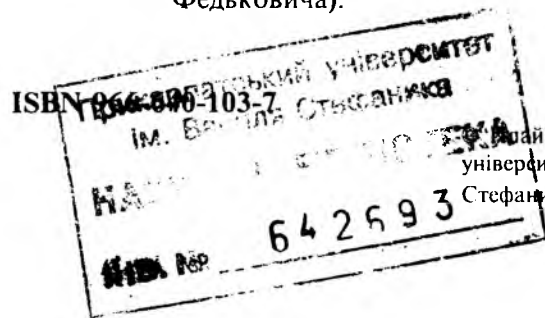
У книзі публікуються доповіді й повідомлення учасників Міжнародної наукової конференції “Кобзар. Каменяр. “Покутська трійця”, присвяченої 140-річчю від дня народження Василя Стефаника.

Затверджено до друку ухвалою Вченої ради Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

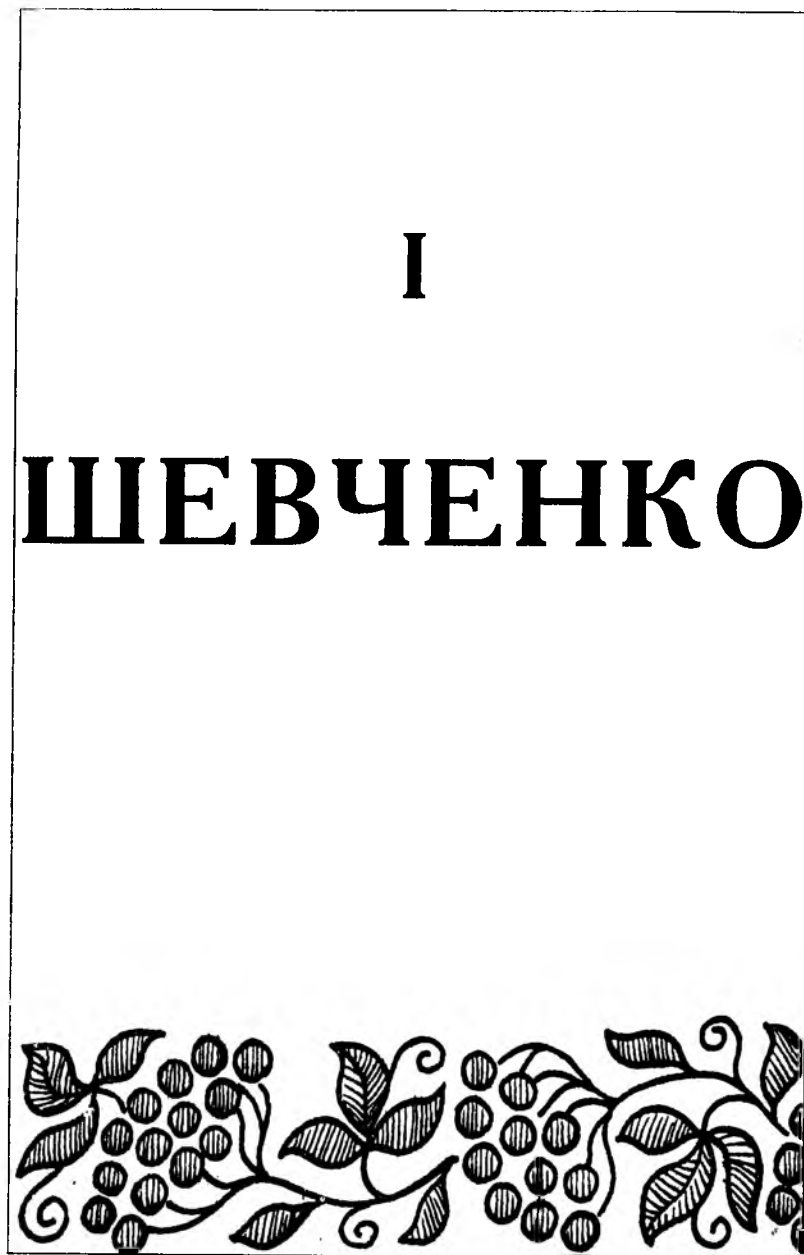
Рецензенти: доктор філологічних наук, професор *Іван Денисюк* (Львівський національний університет імені Івана Франка),

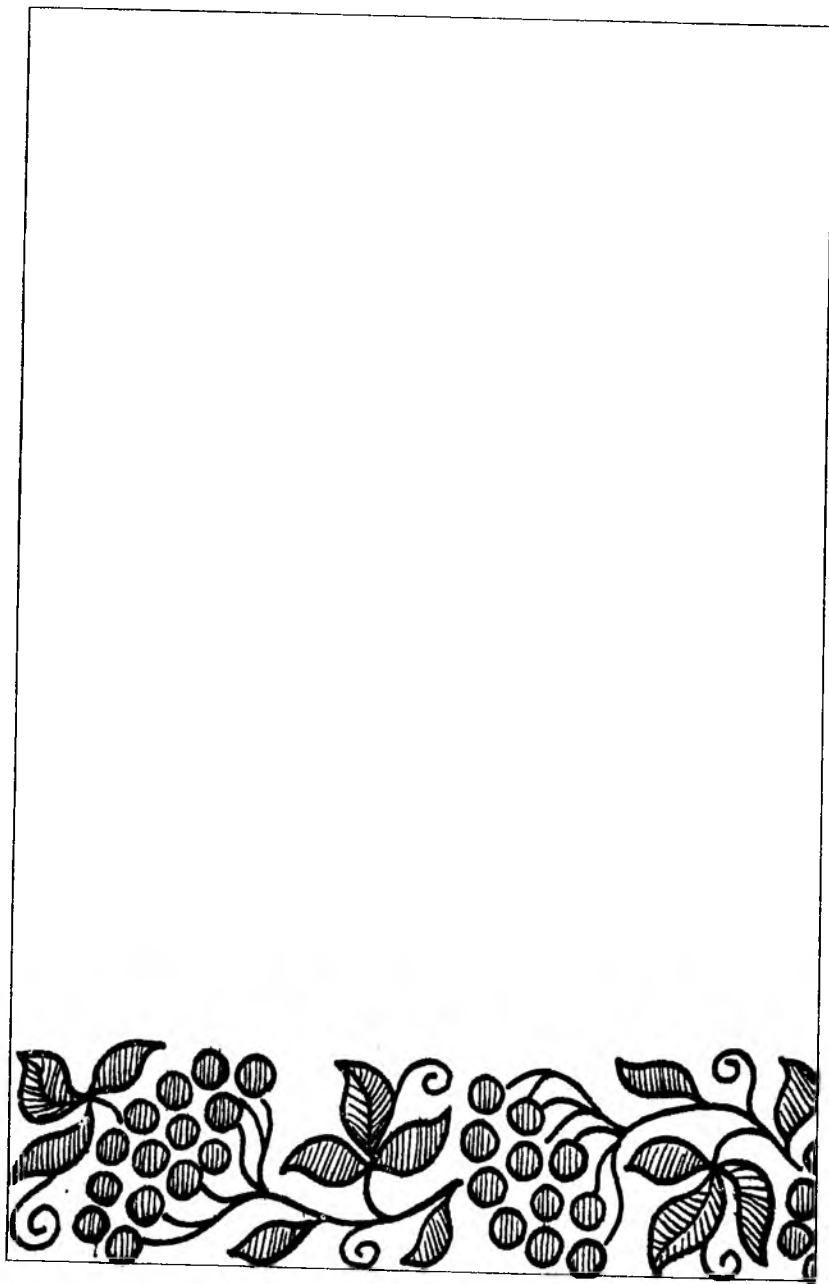
доктор філологічних наук, професор *Олена Гнідан* (Київський національний педагогічний університет імені Михайла Драгоманова),

доктор філологічних наук, професор *Ніна Гуїванюк* (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича).



Прикарпатського
університету імені Василя
Стефаника, 2002





Віталій КОНОНЕНКО (Івано-Франківськ)

ШЕВЧЕНКОВІ АРХЕТИПИ

Ще в 30-ті минулого століття Іван Огієнко (митрополит Іларіон) підготував “Грамагично-стилістичний словник Шевченкової мови”, що був виданий 1961 року у Вінніпезі. Автор вибрав із “Кобзаря” грамагичні форми й речення “головно з практичною ціллю, – випикував те, що нам потрібне при щоденному пикуванні літературною мовою” [1]. А 1964 року побачив світ академічний “Словник мови Шевченка” у двох томах, який “подає всебічну характеристику кожного Шевченкового слова в його семантичних і формальних виявах” [2].

Але чи охопили ці праці багатство, красу і силу словесної образності великого Кобзаря? Звичайно, ні. Адже слово, особливо поетичне, не вкладається у словниковий реєстр, і передовсім у своїх глибинних, невимірних смислах і внутрішніх перетвореннях. Образне “нарощування” слова в творчості такого велетня поезії, як Шевченко, безмежне і, очевидячки, не завжди до кінця пізнане і пізнаване загалом. Від реєстрового слова-норми до художнього слова-ідеї чимало проміжних етапів і тимчасових зупинок – фіксацій заради досягнення високості – повного “вивернення” можливостей метафоризації, образного перевтілення. Тим більше можливостей художнього осмислення дійсності відкривають назви понять, яких відносять до архетипів – вихідних, основоположних, прадавніх образів. Адже таїна впливу мистецтва, за К.Г.Юнгом, якраз і полягає в особливій здатності митця відчутти архетипні форми і точно реалізувати їх у своїй творчості [3].

Відомо, що ще праукраїнці поклонялися вогню-сонцю-світлу як носію ідеї життя, радощів буття, як символу оновлення, свободи. Вогонь використовувався в ритуальних обрядах для очищення від старого, зашкарублого, непотрібного: “Очищення вогнем – так ще придумав предок” (В.Крищенко). О.Потебня вважав, що загальний образ світла, вогню на ґрунті української народної поезії виявляє себе навіть в образах *красної дівиці* – червоної калини [4]. Цей ряд образів-понять вогонь-сонце-світло-

світ-полум'я-блискавка-свічка, зрештою дівчина – червона калина, що об'єднані внутрішнім, ледве не містичним, трансцедентним зв'язком, не міг не стати провідним словом-архетипом у творчості Шевченка. Адже ідея оновлення змертвілої суспільної атмосфери, очищення від скверни тогочасного животіння була близька натурі поета-бунтівника. Божественний вогонь, освячений християнством (“Вогонь прийшов Я кинути на землю...”, Евангелія від Луки), вогонь духа, живильного полум'я стає одним із знакових поетових образів:

*Слова його лились, текли
І в серце падали глибоко!
Огнем невидимим пекли
Замерзлі душі...*

Як полум'я вогню і обігриває, й обпалює, так і *огонь* як Шевченків образ-символ несе в собі обоє начал – це і вогонь добра, любові, життя, щастя, і вогонь нищення, горя, загибелі, руйнації. *Огонь любові, огонь премудрості, святий огонь, новий огонь, огонь добрий, огонь небесний, огонь невидимий* – у таких сполуках поет позначає позитивно-оцінні конотації, виразну метафоричну сутність цих абстракцій. У цих характерологічних єдностях – визнання вогню як сили очищення, звільнення від усього, що підлягає знищенню-спаленню; це наче повернення до обряду, ритуального дійства. Образ *вогню* як символу оновлення, свободи, перемоги протиставляється ідеї темряви як звіри, загибелі:

*Бо в день радості над вами
Розпадеться кара.
І повіє новий вогонь
З Холодного яру.*

Звернімо увагу: з *Холодного яру* неблаганний *вогонь*, очевидячки, ще страшніший, могутніший; це *новий вогонь*, бо такого ще не було, бо ледве дочекалися зрештою *дня радості*. Коли ж гасне цей святий небесний вогонь, разом із темрявою, як Шекспірівські пазури землі, підіймається брудне, нечисте:

*Огонь небесний той погас,
І в тую косяну комору
Полізли свині із надвору,
Мов у калюжу, та й сопуть.*

Цей *вогонь* духу настільки дошкульний, пекучий, що об'єднується з поняттям людського горя, котре виливається в сльозах; образ *огня-сльози* як вияву внутрішнього горя-горіння, побудований на антитезі (адже *сльоза* – рідина і мала б гасити вогонь), – одна з ознак новаторства поета-мовотворця. За Шевченком, поетова дума не вмирає, а “*огнем-сльозою* упаде Колись на землю”.

Але є й інший вогонь, безжалісний і нищівний, той, що не дає навіть попелу; в ньому, як свічки, згоряють людські душі, від такого вогню, якщо “приспати”, може загинути й сама *ненька-Україна* (“і в *огні* її, *окрадену, збудять*”), а це, “ох, не однаково мені”. Такого вогню треба стерегтися, він несе загибель, нещастя.

В символічному значенні образ вогню зближується з образом полум'я як сили оновлення, очищення; показово, що таке *полум'я* – вже й не реальність, а щось надлюдське, мисленне, хоч і чуттєво вагоме:

*Лети ж, моя думо, моя люта муко,
Забери з собою всі лиха, всі зла ...
... Бери ж їх, лети
Та по всьому небу орду розпусти,
Нехай чорніє, червоніє,
Полум'ям повіє.*

Лихо і зло мають бути розвіяні в небі, і лише там, десь у високості, щось зачорніє, зачервоніє, то й буде відблиск, зорова асоціація з полум'ям. Образи світла-світа, сонця теж набувають ознак оновлювальної сили очищення:

*І оживе добра слава,
Слава України,
І світ ясний, не вечірній
Тихо засіє...*

Ще повніше це символізоване значення нового життя виявляє себе в сполученнях *світло правди, волі, світ правди, сонце правди*: “І засвітив, *любомудре, Світло правди, волі...*”; “Встане Україна, І розвіє тьму неволі, *Світ правди* засвітить”; “Може, ще раз *сонце правди* Хоч крізь сон побачу”. Образи *світла, світа, сонця*, як, здебільшого, й *вогню*, стають антитезою поняттю

темряви (*тьми*) як виразнику ідеї кривди, неволі, зневіри тощо: “Не зійде сонце! *Тьма, і тьма!* І правди на землі нема!”

Ледве помітний натяк, але, зрештою, наявна паралель *сонце-дівчина* проглядає в рядках, де личко дівчини червоніє лише до полудня (а опісля, як відомо, й квіти на сонці в’януть):

*Карі оченята,
Біле личко червоніє –
Не довго, дівчата!
До полудня, та й зав’яне...*

А вже народнопоетичне асоціативне зближення дівчини з червоною калиною як відтворення давнього архетипу сонця-світла-вогню проходить через усю Шевченкову поезію:

*Посадили над козаком
Явір та ялину,
А в головах у дівчини
Червону калину...
А калина з ялиною...
Мов дівчаточка із гаю
Виходжаючи співають...*

Інша “іпостась” Шевченкового образного світу – архетип-символ *вода*. Як зазначав М.Костомаров, вогню – началу чоловічому в міфології давніх слов’ян передусє начало жіноче – вода [5]. У широкому метафоричному тлумаченні світло й тепло пробуджують воду, і вона народжує й годує весь світ; це одна з основних стихій, животворна сила, залюбка плодючості. В Шевченкових картинах української ідилії, краси земної *вода* – ледве не визначальний чинник, носій ідеї чистоти духу і тіла, уособлення щастя, самого життя:

*Тече вода з-під явора
Яром на долину.
Пишається над водою
Червона калина...
Тече вода із-за гаю
Та попід горою.*

*Хлюпочуться качаточка
Поміж осокою...
Тече вода край города.
Вода ставом стала.
Прийшло дівча воду брати,
Брало, заспівало.*

Передбачуване, художньо й стилістично виправдане повторювання *вода..., водою..., вода..., вода..., воду...* ховає в собі глибинний образ краси самої України, краю, що мав би бути справжнім тихим раєм, але не став... Гадаю, Шевченко органічно, скоріше не з релігійної літератури, а з заповідей дідів-прадідів увібрав у себе одну із фундаментальних ідей християнства – ідею омивання, очищення водою: “необхідна для фізичної чистоти вода є також символом чистоти моральної” [6]. *Умитись водою* означає для поета стати чистішим не стільки фізично, скільки внутрішньо, духовно; це водночас і обряд прилучення до магічних дійств, таїни; в цих перевтіленнях людини під силою води ховається її невідома, десь там, у глибині схована сутність – дух, живе начало. Недарма саме в таємничій воді живуть улюблені поетові героїні-русалки.

*Піди до криниці,
Поки півні не співали,
Умийся водою.*

А звідси й недалеко до розуміння того, що образ *води* – це водночас і символ згуби, забуття, загибелі. У воді топляться молоді дівчата, вода приймає тіло мертвого козака. Щоб покінчити з нестерпним життям, є один шлях – утопитися в воді (“Втоплю своє горе. Втоплю свою недоленьку, Русалкою стану”). *Хоч з гори ти в воду* (“безвихідь”) – народний стійкий вислів, що йому надає поет додаткового значення “зникнути так, щоб ніхто за ним не заплакав, ніхто його не згадав” й іншого – “не хочеться вмирати, бо хоч і нещасливий, але молодий, бо десь глибоко в душі зберігається віра в те, що тяжке життя минеться, буде і достаток, і кохання”:

*Тяжко, важко в світі жити
Сироті без роду:*

*Нема куди прихилиться, –
Хоч з гори та в воду.*

І незвідана вода, у якій шукають забуття й порятунку, стає каламутною водою. Вона несе із собою щось страшне, незрозуміле, невблаганне; вона зв'язана із темними силами, ворожбою, злими чарами; недарма на воді гадають, у ній знаходять лише горе:

*Випий сього зілля...
Та ще, чуєш, не хрестися –
То все піде в воду.*

Вода зрештою виростає в символ нещасливої долі. Перед її силою людина і природа беззахисні; вона непереможна, все забере, все потягне за собою. Така вода знесе, знищить краще, що є в світі. Здавалося б, Шевченко звертається до загальноживаних зворотів із словом-поняттям *вода*, але за ними – його нове, сутнє, внутрішньо вмотивоване значення недолі:

*Як билина,
Як лист за водою,
Пішов козак з сього світа,
Все забрав з собою...
А дівочі молодії
Веселії літа,
Як квіточка за водою,
Пливуть з цього світа.
Дивилась, поки не осталось
Живого сліду на воді...*

Однак навіть така вода – холодна й жорстока – може винести людину до берега, відкрити дорогу до порятунку. Варто героєві звернутися до неї як до живої істоти (може, й дійсно допоможе), як з'являються ознаки надії, хоч ще невідомо, який це дасть наслідок – позитивний чи негативний:

*... водо каламутна,
Винеси на волю!*

І дійсно, розлились, закаламутились води, а людина сподівається, вірить у прийдешнє, а тому і звертається до річки,

як зверталася Ярославна до Славутича: Мос ти ладо принеси... А це звертання до *води* як до всемогущої сили засвідчує і повагу, і страх людини перед стихією, але навряд чи покору. Вода, як і доля, сильніша, могутніша, ніж людина, непередбачувана у своїх діях і вимірах, але вона не позбавляє віри. Більше того, за поетом, ця віра має підґрунтя, адже вода не лише згубна, а й цілюща, живуща сила, джерело наснаги. Казковий образ *зілющої й живущої води* створює свій досить-таки широкий і протягнений дискурс, у якому проглядається принаймні потяг до кращого, світлішого майбуття, подолання власних настроїв безвиході, вселюдської туги:

*Ледви, ледви опівночі
Серцем прозираю
І немоцну мою думу
За світ посилаю –
Зілющої й живущої
Води пошукати.*

Образ-символ *живущої води* як порятунку, як спасіння від нещастя і поневірянь піднімається до вершини позначення вищої, надземної, ледве не божеської милості; таке вживання в складі порівняння-метафори набуває виразних рис суперлятиву:

*Мов живущою водою
Душу окропила.*

Генієм пророка Шевченко відчував зв'язок символіки *води* з ідеєю нового життя, нової якості: як під впливом води проростає зерно, так і людина може набути нову духовну силу. Як зазначають дослідники, “вода починає символізувати як очищення, так і початок нового життя”[7]. Отож і тут перетворення, перехід від одного стану в інший. Шевченкове “все йде, все минає” розкривається здебільшого через плінність води, її здатність замінюватись новою стихією, одержувати все нове й нове поповнення (“двічі в одну воду не увійти”):

*Тече вода в синє море
Та не витікає.*

В образно-асоціативному поетовому світі вода зрештою хоч і згуба, але й вірада, гіркота, після якої приходиться полегшення. Навіть якщо “Слізьми – водою розлилось Колишнєє святеє диво!”, то й плачу має заступити новий стан. Недарма вирита Максимом *москалева криниця* і її *погожа вода* – вічна згадка про загублене, але не надаремно прожите життя: поки буде текти вода – будуть приходити до криниці люди, і хоч все минає – не зникають безслідно добрі діла, добра слава:

*Хто йде, іде – не минають
Зеленого дуба,
В холодочку посідають
Та тихо, та любо,
П'ючи воду погожую,
Згадують Максима...*

У контекстовому середовищі слово-образ *вода* нерідко шикується поруч з образом *пекучої крові*, адже в них чимало спільного: і один, і другий символ вживаються на позначення і життя, і смерті-загибелі; і один, і другий символ – споконвічні архетипи, що тягнуться корінням у первинні уявлення; і один, і другий образ – поетична таїна, непізнана і тому художньо виправдана сутність:

*Так із його, сердешного,
Кров, як воду, точить!..
Тече кров у воду.
Ні каліка, ані старий,
Ні мала дитина
Не остались...*

Об'єднуючи поняття *вода* і *кров*, поет навіть згадує *кроваву криницю*, з якої “собак напоять”. Як би не прикрашався образ криниці в народному світобаченні, для Шевченка він може бути й таким: криваво-жорстоким. Що може бути зловтішніше від такої картини горя і людської люті? Тече в синє море *кров* ворожа, тече й *вода*, все приймач обшир морської стихії, бо і *кров*, і *вода* за своїм глибинним змістом позначають не застиглу рідину, а змінну сутність.

Ст.Смаль-Стоцький свого часу звернув увагу на Шевченкові “щирі сльози”, “тихе слово”, з яких

*Може, зійдуть і виростуть ножі обоюдні,
Розпанахають погане, гниле серце, трудне,
І вицідять сукровату і наллють живої,
Козацької тої крові, чистої, святої!*

[8].

Отож *жива, чиста, свята кров* як уособлення самої козаччини – Шевченкового ідеалу і *сукровата кров* в поганому, гнилому серці як носій нищого, загубленого, рабського життя. Ця поетична антитеза наскрізна в його поетичному доробку, сказати б, теж “іпостась” його творчості. У “Старому заповіті” пролита *кров* одухотворюється як уособлення правди, спокути. Бог говорить Каїну: “Що ти вчинив? Ось голос *крові* брата твого кличе до Мене з землі” (“Книга Буття”). Але в слові-образі *кров* зберігається, вочевидь, і найдавніший, ще язичницький зміст, пов'язаний із поняттям кривної помсти за завдану кривду, за вбивство рідних. Це глибинне значення непростення наче протирічить розумінню спокутуваної Христом жертви, однак цей внутрішній сенс поняття *кров* виразно заявляє себе в Шевченковій поезії:

*Замучені руки,
Розв'язались – і кров за кров,
І муки за муки!*

Але є *кров* і чиста, бо змиває зло, ворожнечу, бо несе оновлення, очищення духа, бо, зрештою, є запорукою волі:

*Як поесе з України
У синє море
Кров ворожу... отойді я
І лани, і гори –
Все покину...
І вражою злою кров'ю
Волю окропите.*

Якщо прослідкувати за визначеннями поета в багатьох його творах, то одна *кров* як образ, символ – *жива, чиста, свята*,

праведна, невинна, добра, не чорна, честная, козацька, мужицька, людська, молода, дитяча, інша – ворожа, зла, сукровата, чужа, нечиста, шляхетська і переносно – навіть пороссяча (“Мов пороссяча, кров лилась”). Отож кров – уособлення і добра, і зла в широкому плані; кров як “добро” – це життя, свобода, духовне начало, а кров як “зло” – це смерть, загибель, кара, помста і ще чимало значень, очевидячки, більш прихованих, аніж у крові – “добрі”.

“Крові – широкее море”, воно, море, й увібрало в себе увесь біль, усі страждання, пристрасті, нездійснені надії, втрачену віру. Однак це далеко не повний і не вичерпний спектр можливих тлумачень. Можна припустити, – і для цього є всі підстави, – що кров – “добро” і кров – “зло” не єдина дихотомія у Шевченка, образи-символи поглиблюються, здобувають нові грані і відтінки. Про яку кров ідеться, скажімо, у рядках:

*Отак на березі Каяли
Брати різнились; бо нестало
Крові-вина?..*

Звичайно, тут *кров-вино* – позитив, це кров русичів, що “простяглися за землю Руськую”, але чому *вино*? Відомо, що в церковному обряді Євхаристії кров у вигляді вина подається як спокута гріхів, очищення: “Хто тіло моє їсть і кров мою п’є, той живе життям вічним...” (Євангелія від Йоана). Але поет розширює межі образу пролитої *крові-вина* до образу-символу крові тих, котрі не повинні були гинути, безневинно вмирати. Адже *вино* – і знак сп’яніння, а воно викликає дії незважені, помилкові, імпульсивні; пролити *кров-вино* означало для поета пролити кров *безвинну*, взяти на себе *вину*; порівняйте Шевченків образ *вини*, без якої немає зла:

*Люта зла
Не дієш без **вини** нікому...*

Отож *кров-вино* – не стільки кров завзяття, кров сміливців, котрих не зупиняє можлива загибель, небуття, скільки *кров-провина*, кров, котра могла б не пролитися, бо немає нічого дорожчого від людської, братньої крові. Поет вболіває за пролиту кров, він уже не месник, а чуйна, сердешна людина:

*Жити б та брататься.
Ні, не вміли, не хотіли.
Треба роз’єднаться!
Треба крові, брата крові...
Ти, любий друже, заговориши
Тихесенько-тихо... про любов...
Або про марне литу **кров**
З людей великими катями.*

І тут уболівання, і тут туга за безвинно загубленим життям. Болить поетове серце, коли “упивались і чужої і своєї крові”, коли “людською кровію” шинкують. Але є в поета і втіха: виявляється, *кров* не проливається надаремно, вона заміщується іншою кров’ю, на місці загиблого народжується нове життя.

*Споконвіку Прометей
Там орел карає,
Що день Божий довбе ребра
Й серце розбиває.
Розбиває, та не вип’є
Живущої крові, –
Воно знову оживає
І сміється знову.*

Живущою кров називається не лише тому, що вона жива, а тому, що вона не гине, а відтворюється знову і знову. Не можна вбити Прометей, не можна знищити народу-борця, “бо *кров* святих і пророків пролили вони, і *кров* їм дав Ти пити: достойні того” (Одкровення ап. Йоана). А якщо *кров* “оживає”, то й стверджується ідея перевтілення однієї *крові* в іншу, оновлену, ще кращу, чистішу. А як же тоді витлумачити відомі рядки з “Гайдамаків”, що складають, сказати б, ідейно-естетичне ядро поеми?

*Довго, довго **кров** степами
Текла-червоніла.
Текла-текла та й висохла.
Степи зеленіють;
Діди лежать, а над ними
Могили синіють.*

Якщо *кров* висохла, зникла, якщо залишились одні могили, то, виходить, жертви були принесені марно? Говорячи про Шевченків образ могили, “могильного кургану, “начиненого” благородними трупами”, Гр.Грабович вбачає в ньому “ключову метафору козацтва і минулого загалом”: “козацька спільна могила постає як священна гробниця, по суті, храм ідеальної спільності” [9]. Якщо ж звернутися до інших рядків, де йдеться про високі могили (“Буває, в неволі іноді згадаю...”), то в ньому козак, що вийшов з могили, напучує: “Усі ми і встанем, та Бог його знає. Коли-то те буде...” То, значить, *кров* не пролита безрезультатно, і якщо над козаками “стеги зеленіють”, то є надія. Як тут не згадати вже цитовані рядки: “кров’ю волю окропіте”? Згадаймо ще один образ оновлення, перевтілення мертвої *крові* в живу, творящу:

*Де кров текла козацькая,
Трава зеленіє.*

Тепер вже не стеги, а трава зеленіє. Це як продовження образу не тільки забуття, хоч і цей відтінок значення тут присутній, скільки нового існування, а молоде, нове, як усе в природі, живе не згадкою про минуле, а власним, неповторним і неминущим життям. Більше того, у свідомості поета, навіть *зла, нечиста кров* може творити *кров святу, чисту, праведну*. Вже згадувалось: “вищідять *сукровату* і наллють *живої, козацької* тої *крові, чистої, святої*”. Навіть коли понесе “в синє море *кров ворожу*”, то море (тут символ забуття) прийме її, розчинить у своїх неосяжних водах, тобто і за таких обставин *кров* не зникає. Від констатації безневинного кровопролиття до узагальненого бачення магичності, символіки ідеї вічної *крові-спокути* – такий коловорот проходить слово-поняття *кров* у поетичному дискурсі Шевченка. А за цим символом-ідеєю приховано висвічується ще одна, глибока християнська ідея-віра в безсмертя людської душі, і праведної, і грішної, бо де межа, хто здатний беззастережно відділити добро від зла, правду від кривди?

Шевченкові образи-архетипи зближуються, переплітаються, непомітно переходять один в один. Ось знаменна паралель: виявляється, та сама *вода*, що гасить полум’я, але в новій якості *води зцілющої й живущої*, за Шевченком, не лише не нищить

вогню, а навпаки, стає причиною його появи, до того ж *вогню* особливого, незвичного – *чистого*.

*І немоцну мою думу
За світ посилаю –
Зцілющої й живущої
Води пошукати.
Як інколи, то й принесе...
І засвітить огонь чистий.*

В асоціативно-образному сприйнятті це вже й не вода як матерія, а *вода* як животворний дух. А що духові роздмухати, засвітити *вогонь*? Але й не вогонь це в звичайному, побутовому розумінні, а щось піднесено поетичне, вічне, це світло, що запалює душу, породжує високі думки. З іншого боку, *вогонь* нищення, вогонь кари і загибелі не може не єднатися з *кров’ю* як носієм ідеї помсти, смерті. В багатьох контекстах іде пряме зближення двох образів – *вогню і крові*, причому на засадах обопільного детермінізму: *вогонь* несе *кров* і загибель, а *кров* відблискує *вогнями*.

*До крові дійде, до кості
Огонь той лютий, негасимий.*

Беручи початок від понять із конкретним, власне предметним значенням, що впливає із чуттєвого сприйняття (*вогонь* гарячий, *вода* холодна, *кров* тепла тощо), ці слова-образи вже в своєму прадавньому, ще добіблийшому наповненні несли в собі основоположне, вихідне бачення світу. Ці поняттєві узагальнення закладені в самій матері-природі, зумовлені споконвічним розумінням добра і зла, життя і смерті. Тарас Шевченко не лише використав могутній потенціал цих архетипів, а й вперше на українському мовному матеріалі розкрив їх семантичні можливості як художнього засобу. Ідучи від слова-поняття в конкретному вираженні (*вогонь* – гази, що виділяються під час горіння і світяться, *вода* – безбарвна рідина, *кров* – червона рідина в замкнутій кровоносній системі), поет приходив до їх тлумачення як образів-метафор (*вогонь* – нищення, *вода* – нездатність університет *кров* – життєдіяльна сила тощо) і зрештою підіймається на вищий щабель – до усвідомлення метафізичності, трансцендентності цих

образів-символів, і тоді вони передають ідеї добра і зла, життя і смерті, слави і забуття і тим самим стають словами-ідеями.

Важлива послідовність в осягненні поетом цих образів-архетипів – *вогню, води, крові*: вони уособлюють водночас і добро, і зло, і життя, і смерть, і щастя, і радощі буття, тому й поєднуються між собою в більш складні асоціативні символічні угруповання, зрештою – в триєдину сутність, архетипну трійцю. Такі образи-ідеї часом не дають однозначної відповіді: добре це чи погано, бо все зрештою може бути і добрим і водночас – недобрим, залежно від обставин, моральних критеріїв тощо. Бо сама творчість у Шевченка далеко не завжди розкладає явища дійсності за критерієм несуперечливої оцінності, адже, як зазначають мовознавці, за таких обставин ідеться “не про властивості об’єкта, а про ціннісні показники властивостей” [10]. Через систему таких “показників властивостей” Шевченко й визначав роль і місце образів-архетипів не лише щодо конкретики поетичного твору, а й щодо національної і людської сутності загалом.

1. Митрополит Іларіон. Граматично-стилістичний словник Шевченкової мови. Вінніпег, 1961. – С.36.
2. Словник Шевченка. Т. 1. К., 1964. С.V.
3. Аверинцев С.С. Софія-Логос. – К., 1999. – С.36.
4. Потєбня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии / Потєбня А.А. Слово и миф. М., 1989. С.286.
5. Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. К., 1994. С.218.
6. Словник біблійного богослов'я / Пер. з франц. Заг. ред. Софрона Мудрого. Рим, 1992. – Львів, 1996. С. 163.
7. Уайрайт Ф. Метафора и реальность / Теория метафоры. Пер. з англ. М., 1990. С.106.
8. Смоль-Стоцький С.Т. Шевченко. Інтерпретації. Париж, 1965. С.121.
9. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. К., 1991. С. 119–120.
10. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. Оценка. Событие. Факт. М., 1988. С.101.

Тарас САЛИГА (Львів)

ШЕВЧЕНКО І МИ (до 187-річчя від дня народження Шевченка і 140-річчя з дня його смерті)

“Погано я зустрів оцей новий рік”, – написав Шевченко у січні до названого брата Варфоломія. А на тиждень пізніше знову в листі до нього слова ще сумніші: “Так мені погано, що я ледве перо в руках держу”. Йшов 1861 рік, в якому поетові було відраховано лише 68 днів.

Його святая Муза виймала з натруджених рук, в які колись вклала, золоте перо. Він не випускав, благав її, хотів ще їй служити, а вона змилювалась лише на тридцять шість останніх рядків поетового болю:

*Підождімо ж, моя сестро,
Дружино святая!
Та нескверними устами
Помолимося Богу,
Та й рушимо тихесенько
В далеку дорогу...*

15 лютого (ст.ст.) 1861 р. Муза розпрощалась з поетом. Це було його друге звільнення з “кріпацтва”. Перше – 22 квітня 1838 року – з кріпацтва царсько-російського, сатрапського, імперсько-деспотичного, тепер – з “кріпацтва” творчого, при якому “труд важкий” однієї людини здатен руйнувати мури, валити тюрми, скидати ярма, овеснювати красою, будити в людині найпотаємніші її почуття.

Муза взяла з Шевченкових рук перо правди, болю, осяйної художньої благодаті і передала його вічності, аби ми сьогодні через сто сорок літ після постової смерті, щоб завтра і завжди “во віки віків” грядущі Тарасові покоління нагадували собі про себе, відчували свою духовну могуть, причащались рідною історією, вчилися нею і на ній зростали.

Сто сорок літ Шевченкової Вічності, його безсмертя, його Слави, його Сонця над нами, і світла у нашій рабській душі, але й стільки ж літ чужого і нашого рідного шевченкофобства, ницості

і лукавства, що проростає нині не тільки в диявольських бузинових корчах, а й часом плодиться в наукових інституціях. Це теж традиція – це шлях від витонченого і по-петербурзьки біснுவатого україножера Вісаріона Белінського до по-американськи вишколеного естета і екстреміста в літературознавстві Джорджа Грабовича. Тільки, борони Боже, не роблю прямолінійних аналогій, бо перший свідчив царату проти Шевченка, ненавидів мову його народу, збиткувався над “Кобзарем”, а другий, шануючи поета, оберігає нас, щоб ми не сказали Шевченкові “перечулених” слів, бо це, мовляв, не по-європейськи. Його порада – зняти із себе комплекс меншовартості і подивитися на Кобзаря зором цивілізованим, таким, як дивиться світ, на своїх національних велетів – без сентиментів і без перебільшень, мовляв, лише тоді пізнаємо Шевченка, якого досі не знали, якого знає тільки гарвардський професор.

Та що нам робити, коли в наших селянських хатах поміж образами висів і висить Шевченків портрет? Якщо Шевченкове безсмертя живе у душах людських? Як зневажити часто неписьменних наших бабусь і матерів, які вишивали, мов сіяли зорями, на рушниках “Поховайте та вставайте!” Чи, може, нам відмовитись від великодніх писанок, на яких під Ісусовим теплом свічки виспівано образ українського генія, українського пророка – облик Тараса Шевченка.

На такі поради хіба-що відповісти поетовими словами:

А розумне ваше слово

Брехнею підбите.

Вибачайте! Кричіть собі...

Чомусь та сама Європа, як каже Ліна Костенко, живе під гуманітарною аурую націй. “Над Скандинавським півостровом, як північне сяйво, стоїть заворожуюча аура Гріга, Сібеліуса, дивовижних казок Андерсена... маленька Колумбія, підсвічена магичною аурую Маркеса. ... Англія – це Шекспір, Байрон, Шеллі..., Франція – це Вольтер, Бальзак, Руссо, Аполлінер..., Італія – це нація Данте і Петрарки, Рафаеля і Мікеланджело” [1, 4].

І ми маємо свою духовну корону, своє світло над головами? Маємо Сквороду, Шевченка, Франка, Лесю Українку... Завтра Європа із цими іменами буде красивішою, мудрішою, добрішою.

Але нам, щоб бути завтра – треба бути нині, сьогодні вміти захистити свою національну гідність. Та чи вміємо, чи хочемо? Навіть, якщо не випадково у Вашингтоні з’явилися ревізійники від культури, які закликають знести пам’ятник Шевченкові, оскільки по-їхньому він був юдофобом та антисемітом, ідолом радянських комуністів, писав антипольські твори. Якась правда, але ж знову таки “брехнею підбита”, тут є. Радянська система дійсно намагалась зробити із Шевченка свого політичного ідола. Фальсифікуючи його, вона перед ним водночас лицемірила. Мав цілковиту рацію Іван Багряний у своєму спостереженні, що “Шевченкові ніколи й ніде ще не було, нема й не буде поставлено кращих і імпазантніших матеріальних пам’ятників, як в СРСР радянською владою. Бо гра варта свічок! Ставлячи пам’ятник і увічнюючи “свого”, належно спрепарованого Шевченка, червоний окупант зробив з нього прикриття для своєї ганебної національної (колоніальної) політики в Україні – для політики винародовлення, систематичної й глибоко закроєної політичної денационалізації, для практики фізичного винищення національної субстанції – словом, для політики нещадної колонізації”. Але всі ті пам’ятники – то всього лиш глина. Мерзенна глина московсько-комуністичної політики, що прикриває незрівняний цинізм [2, 576].

Можна не сумніватись, що нинішні американські зухвальці – це еміграційні кочівники з “руського общества”, які тепер уже розпинаються за столицю Америки, мов за свою рідну, “підлюються” за її архітектурний вигляд, мовляв пам’ятник Кобзареві, з граніту та бронзи, дисонує сучасній моді містобудування.

Маємо незалежну державу, маємо президента у ній, маємо МЗС і посольства у світі. І як при цьому ми зреагували на чергову політичну акцію проти Шевченка, проти України? З преси можна було довідатись, що в Києві на брифінгу Міністерства закордонних справ дійшли висновку, що не треба “драматизувати ситуації”, що це звичайна така собі протиукраїнська провокація, подібна до провокацій у “Київських ведомостях”, що редактор газети “Вашінгтон пост” “просто не в змозі прочитати та осмислити кожну статтю”. Отакої!.. – відспівали наші державотворці. Можна розуміти, що будь-яка провокаторська акція проти України – це “норма в законі”.

До речі, до увічнення пам'яті Шевченка на американському континенті так чи інакше були причетні президенти Гаррі Трумен, Джон Кеннеді, Ейзенхауер, Ліндон Джонсон і 85 американських конгресменів. Вони підтримали українську діаспору щодо спорудження пам'ятника в центрі столиці Америки. Тепер українська діаспора чекає державного захисту пам'ятника з боку незалежної України. Та чи діждеться?

У нас навперербій готові відповісти на інше питання – на питання Шевченкове: “Коли ми діждемося Вашингтона?” Тоді встає кожна недорозвинута партія, генерали з учорашніми імперськими кокардами на кашкетах, мільйонери зі злочинсько-спекулянтських контор, що звуться офісами фірм, чиновники, пересварені дисиденти, брехуни і підбріхувачі і пропонують своїх вашінгтончиків та вашінгтонок. Встають навіть самовисуванці з підозрілою психікою.

*Україно! Україно
Оце твої діти...*

– не без підстав цитуємо Шевченка. А іншими його словами кажемо: “дрібніють люди на землі”. Бо хіба ні?! Шість літ тому Національна академія наук зупинилась на третій книзі повного 12-томного видання творів Кобзаря, мовляв, причина – економічна криза. Але це не так: причина – наша духовна криза, понівеченість душ, рабське колінкування перед більшим, багатшим, перед казнокрадом, що безсоромно впихає руку у наші кишені і виймає все до останньої копійки.

Ганьбу рабської сучасності, сором національної деградації, національної зради, втрати людської гідності переживаємо у таких ситуаціях, які цивілізована людина навіть не може собі уявити. Ще 1928 р. у Харкові провідні вчені-лінгвісти Академії наук розробили концепцію правопису української мови, що був тоді названий націоналістичним, але над ним і сьогодні збиткуються, цинічно тлумляться на ньому і глумляться як хочуть, як хтось висловлювався: “толочки толочуться”. А суддями є переважно ті, що давно викинули рідне слово на свій плебейський смітник, сучасні “мазайли”, вдавані розумники з дипломами нефілологічних наук, ті, що й “по-чужому” “цвенькать” не вміють. А по-своєму: “дасть Бог колись будуть”. Але колись...

*Заснула Україна,
Бур'яном укрилась, цвіллю зацвіла,
В калюжі, в болоті серце прогноїла
І в дупло холодне гадюк напустила...*

Якщо ці слова не стосуються нас, нашого часу, то як пояснити відтермінування правопису мови Кобзаря. Шевченко в “останнюю свою хвилину”, вмираючи, із Петербурга слав по сільських і “уездних” школах тодішньої Малоросії (по Чернігівщині, Київщині, Полтавщині) 10 тисяч свого “Букваря”. “Во ім'я Боже, – благає він приблизно за два тижні до своєї смерті, – Тарнавського, – сповістіть мене на чие ім'я Ви вислали згадані примірники (Т.С. – “Букваря”)”.

Во ім'я Боже Україна сьогодні стоїть на розпутьях велелюдних. Проти неї снується “касетне павутиння”. Хто “глитай”, а хто “павук” ми ще не знаємо, але ж знаємо, що все це не нашу державницьку опінію, не нашу утверджуваність, не нашу честь. Зараз не віримо нікому. Віримо Шевченкові: “хоч доведеться розп'ястись” – “надію в серці” привітаєм”. Та плакаючи століттями, її надію в серці, маємо розуміти, що нинішні начебто консолідуючі змикання різноідейних партій в один фронт більшості – це тільки ілюзії з черговим зашморгом України. Рівно п'ятдесят літ тому Дмитро Донцов у доповіді 9 березня в Торонті казав: “Коли приходять фарисеї до вас і торочуть облудно: об'єднання, об'єднання!” – відповідайте їм, що об'єднання – це велика річ! Але що об'єднуватися і Шевченко радив лише **людям спільного духа...** Пригадайте їм, що не об'єднувався він з громадою, коли була осоружна йому духом; що в таких випадках казав: – “а на громаду хоч наплюй, вона капуста головата!..” А коли будуть апелювати облудники об'єднання іти з ними боротися за правду, – відповідайте їм словами Шевченка: “не вам донощики і фарисеї за правду статі!” [3, 13].

Можна б про це й не говорити, бо наче б наша українська самосвідомість уже давно успадкувала істину “сили єдності”. “Боже, нам єдність подай...” стоїмо в молитві і від цієї вимагуючої єдності самі, ошукаючи себе, за “п'ятака” втікаємо до “божків земних”, забуваючи зболений Шевченків сарказм: “Шукаю Бога, а знаходжу – Таке, що цур йому сказати!”

У складні драматичні часи нашої історії, приблизно вісімдесят літ тому, Павло Тичина запитував своїх сучасників: “Чи вже втомилась наша нація. Чи вже далеко до кінця?..” А нині сущі ті, що 10 літ тому, піднімались з колін, ставали в ряди і облітались перевеслами любові, йдучи на Софійську площу до Києва, нині в хвилини розпачу нашого, як не прикро це казати, – “во время люте” – вже не пізнаємо своїх землячків, які хоч і досі “велеречивими устами” розпинаються за любов до України.

А ми і далі стоїмо поганьблені, принижені, уполісуджені, посилаючи своїх сестер, братів, дітей на заробітки по європейських людських ринках, по смітниках, стискаючи уста, щоб не признатись, що такі “втомилась наша нація”. І вірячи, вірячи, вірячи в неї, і перемагаючи себе, кажемо: “Ні, не втомилась!” Її цькують, применшують, нищать, катують, руйнують, роздирають, мов пси, – чужі і “свої”.

А Шевченко, стоячи на сторожі, зболено промовляє:

*І звір того не зробить дикий –
Що ви, б'ючи поклони –
З братами дієте...*

Оті Шевченкові “ви” начебто неозначені у тексті займенники, а у житті легко пізнаються як конкретні персони теж можуть відповісти словами Тараса:

*З братами тихо живемо –
Лани братами оремо.*

Під виглядом сучасного демократизму нівечимо свою історію. проціджуємо її кризь власні “друшляки”, як хочемо – так обертаємо нею, як заманеться. Інтелектуальний люд обурений таким дійством і вимагає припинити знущання над пам'яттю наших лицарів духу. “У.Б.Н.” – це не український буржуазний націоналізм, принаймні тому, що класового націоналізму не існує в природі. У.Б.Н. швидше мала б бути аббревіатурою “убієнних” братів і сестер наших. Якщо творці вистави захищаються Шевченковими “Гайдамаками”, то Шевченко має і для них пораду:

*Дарма праця, пане-брате:
Коли хочеш грошей
Та ще й слави, того дива,
Співай про Матр'юшу...*

Це теж, до речі, із “Гайдамаків”. “Кобзар” – універсальний – він дає відповідь усім: і тим, хто несе в серці його слово, і тим, що уже давно його відцурались, і цинікам та лукавцям, – усім! Особливо багато можуть взяти для себе ті “нові українці, які ніяк не бачать свого “щасливого майбутнього” без спільної долі “с новімі русскімі”. А може в них “і мудрість би була своя”, якщо б пригадали собі бодай такий штрих із Шевченкової біографії...

На останньому році каторги поет чекав амністії з нагоди коронації царя Олександра II, що відбувалась у серпні 1856 року. Але новий імператор не дав. Він пам'ятав гротесковий образ своєї матері Олександри Федорівни, вдови царя Миколи I, як “тонконогої чаплі” та “опенька засушеного” з поеми “Сон” і не без насолоди чергової помсти над поетом викреслив із списку його ім'я, хоч амністував тоді кілька тисяч розбійників, бандюг, вбивць, казнокрадів, гвалтівників. Цар амністував усе російське “дно”, а Шевченка – ні!

Бо Шевченко – титул нації. Сумління нашої долі. Кожна епоха має свою уяву про нього, формує і сприймає його образ. Недаремно Євген Маланюк говорив, що Квітка та Костомаров мали свою “формулу” Шевченка, що Куліш мимо того, що обожнював поета і водночас “бунтувавсь” проти нього “ціле своє життя “творчо переборював” Шевченка [4, 40].

По дорозі Шевченка до нас, у нові часи, у майбутнє, у вічність його називали поетом національним і тут же “цофались” назад – робили поетом селянським “мужицьким”, з нього знімали кожуха і одягали в шати сальонові. Його величали поетом-“самоуком” і академіком гравюри, поетом-народником і поетом-європейської мислі, поетом геніальним і просто видатним, його “заганяли” під найрізніші стандарти, під матриці антитез, його намагалися причесати кожен своїм гребінцем – гребінцями аматорськими і партійними, а він все ж залишався Шевченком – Тарасом Шевченком – поетом “вулканічного вибуху, що потягас

за собою шерех ланцюгових реакцій” (Євген Маланюк), поетом, Муза якого прорвала “якусь підземну гать,.. замкнену багатьма печатями” (Михайло Костомаров), Шевченком, що запалив світло, при яким стало видно по всій Україні, що поділив нас на “живих і мертвих” (Пантелеймон Куліш), Шевченком, при якому будь-які означення, навіть означення метафоричні не є адекватні його образіві, бо він Шевченко реальний і Шевченко-символ.

1. Див.: *Костенко Ліна*. Гуманітарна аура нації або дефект головного дзеркала. – К., 1999.
2. *Багряний Іван*. Чий Шевченко. Публіцистика. – Київ: Смолоскип, 1996. – С.576.
3. *Донцов Дмитро*. Заповіт Шевченка. – Лондон, 1951. – С.13.
4. *Маланюк Євген*. Шевченкові метаморфози. Книга спостережень. – Т.ІІ. Торонто–Онтаріо–Канада, 1966. – С.40.

Володимир МАТВІЙШИН (Івано-Франківськ)

ЄВРОПЕЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Питання “Шевченко і світова культура” цікавить багатьох дослідників у різних країнах світу. Своєрідним підсумком зробленого українським літературознавством був вихід збірника літературно-критичних статей “Шевченко і світ” (К., 1989, упорядник Дмитро Наливайко), в якому проаналізовано проблему сприйняття творчої спадщини Кобзаря в Польщі, Чехії, Словаччині, Болгарії, Югославії, Угорщині, Австрії, Німеччині, Італії, Франції, Англії, США, Канаді, Греції, Індії, Шрі Ланці. Вагомим внеском у світову Шевченкіану була публікація фундаментальної збірки “Світова велич Шевченка” (К., т. 1-3, 1964). Однією з перших розвідок про ставлення Т.Шевченка до зарубіжного красного письменства була праця професора Київського університету Стефана Савченка (1889-1942), опублікована ще в 1939 році й передрукована у збірці праць вченого (“Шевченко і світова література”. В кн.: “З історії зарубіжних літератур”. – К., Вища школа, 1975, с.131-146). Ґрунтовно порушено це ж питання у статті О.І.Білецького “Світове значення творчості Шевченка” (в кн.: Збірник праць ювілейної десятої наукової Шевченківської конференції. – К., 1962, с.10-21).

Проте сьогодні є можливість по-новому висвітлити означену тему, відкинувши надмірну її соціологізацію і політизацію.

Заслугує на увагу монографічне дослідження Ярослави Погребенник “Шевченко німецькою мовою” (К., Наукова думка, 1973), де розкрито перекладознавчі аспекти входження Т.Шевченка у німецькомовний світ. Цінним виданням для франкомовного читача був вихід “Вибраних творів” поета у кваліфікованих перекладах Анрі Абріля, Олександра Карвовського, Ніни Насакіної, Казимира Шиманського (К., Дніпро, 1978). Книга ілюстрована репродукціями картин і фрагментів ширших полотен Шевченка, а переклади подані поряд з першотворами, що дає можливість їх порівняльно досліджувати. Проблему творчого сприйняття Т.Шевченком французької літератури

порушено у підрозділі “Французька література в оцінці Т.Г.Шевченка” у нашій монографії “Українсько-французькі літературні зв’язки ХІХ – початку ХХ ст.” (Львів, Вища школа, 1989).

Вся творчість Т.Шевченка комплексно висвітлюється в енциклопедичному виданні “Шевченківський словник” (У 2-х томах, К., 1976-1977). Проте надмірна заідеологізованість праці знижує на сьогодні її наукову вартість, а тому цілком слушним є рішення Інституту літератури ім. Т.Шевченка АН України про підготовку нового енциклопедичного словника у чотирьох томах. На жаль, фінансові труднощі гальмують його випуск. З цих же причин припинилося на третьому томі й наукове видання “Повного зібрання творів Т.Шевченка у дванадцяти томах” (К., Наукова думка, 1990-1993), що змушує дослідників звертатися до застарілих на сьогодні “Повної збірки творів у трьох томах” (К., 1949) та десяти томного видання 1961 року. Проте при всіх їх прорахунках вони все ж дозволяють з’ясувати й відповідним чином проаналізувати питання про місце і роль європейської культури у житті та творчій діяльності поета, драматурга, мислителя, живописця.

“Був час, – писав академік Олександр Білецький, – коли критики Шевченка підкреслювали як найвищу цінність, що він “поет із народу”, позбавлений будь-якої систематичної освіти, відірваний від досягнень світової культури” [1, 10].

Тема “Шевченко і світова культура” – багатоаспектна, а тому розкрити її в обмежених рамках однієї статті – завдання нереальне. Для розкриття цієї проблеми в усій повноті необхідно комплексно розглянути три аспекти. Перший – світова культура (література, мистецтво) в житті і творчості поета, другий – типологічне співвідношення між спадщиною Шевченка й мистецькими явищами в різних національних культурах, третій – переклади, критичне сприйняття, творче освоєння мистецького доробку поета й живописця народами світу.

У цій публікації зосередимо увагу передусім на першому аспекті, тобто на рецепції Шевченком творчості письменників різних країн, обізнаності поета зі світовою літературою, його ставленні до окремих творів інонаціональних культур, використанні ним у поетичній, прозовій, мемуарній, епістолярній спадщині імен авторів, героїв, персонажів, починаючи від

античності й до тогочасності, що засвідчує глибоку обізнаність поета з багатством світової духовності.

Лише перелік імен, що їх згадує Шевченко у своєму творчому доробку, засвідчує не тільки його широкі знання зі світової літератури, а й неабияке зацікавлення найрізноманітнішими галузями мистецтва, науки, культури.

Особливо часто поет посилається на імена філософів усіх часів. Так, в творах “Капитанша”, “Художник”, “N.N.”, “О, думи мої” неодноразово згадано давньогрецького мудреця Сократа, німецького філософа Канта (“Тризна”, “Прогулка с удовольствием и не без морали”), вчених Галілея (“Тризна”, “І Архімед, і Галілей...”), німецького географа, природознавця О.Гумбольта (1769-1859), чия натурфілософську працю “Космос” читав цілий день з С.Гулаком-Артемовським, англійського геолога Р.-І. Мурчісона (1792-1871) (“Близнецы”), французького вченого, філолога-єгиптолога, розшифрувальника давньоєгипетських ієрогліфів Ж.-Ф. Шампольйона, великого “ревнителя народного образования” (“Капитанша”), англійського педагога Джозефа Ланкастера (1771-1838), англійського історика, автора шеститомної праці “Історія занепаду і зруйнування Римської імперії” (1776-1788) Едуарда Гіббона (1737-1794), французького історика, автора чотири томної праці “Історія хрестових походів” (рос. пер. СПб, 1841) Жозефа-Франсуа Мішо, італійського художника та історика мистецтва, автора “Життєписів найславніших живописців, скульпторів і архітекторів” (Рим, 1550) Джорджо Вазарі (1511-1574), польського філософа, автора праць “Філософія і критика”, “Естетика або Наука про прекрасне” (Познань, 1849), студії “Орлеанська діва” (1847) Кароля Лібеля (1807-1875), французького письменника і мандрівника, автора двотомного твору “Подорож довкола світу” (рос. переклад 1844-1845) Жака-Етьєна-Віктора Араго, французького мореплавця, автора книги “Всезагальна подорож довкола світу” (рос. переклад ч. 1-9, 1835-1837) Жюльє Дюмон-Дюрвіля (1790-1842), французького юриста і письменника, автора книжки “Подорож п. Дю Паті до Італії 1785 року”.

Про цих та інших діячів, праці яких Т.Шевченко читав в оригіналі (польською, французькою, російською мовами), поет згадує у повістях “Художник”, “Капитанша”.

Особливо часто натрапляємо у різних творах Шевченка на імена митців – музикантів, художників, з якими переважно був знайомий або ж захоплювався їхнім високим мистецтвом. Це, зокрема, видатні композитори О. Даргомижський, М. Балакіреєв, К. Вільбуа, О. Улибишев, В. Стасов, М. Мусоргський, І. Грінберг. Поет товаришував з С. Гулаком-Артемівським, Й. Петровим, зустрічався з М. Глінкою, захоплено слухав опери західноєвропейських композиторів Россіні, Мейєрбера, Обера, високо цінував творчу та виконавську майстерність В. Белліні, Дж. Верді, В.-А. Моцарта, Н. Паганіні, Ф. Шопена, Ф. Шуберта.

У повісті “Варнак” згадується німецький композитор і органіст Й.-С. Бах (1685-1750), у повістях “Музыкант”, “Художник” – “божественный”, “величайший музыкант” Людвіг ван Бетховен (1770-1827), твори якого Шевченко називав “чудними созданиями”. Запис у “Щоденнику” (21.IV.1858) засвідчує, що поет слухав у Петербурзі, у Ромнах комічну оперу “Дочка полку” італійського композитора Гаetano Доніцетті (1791-1848) і негативно оцінив постановку та її виконавців.

Повість “Музыкант” засвідчує не лише широку обізнаність Т. Шевченка зі світовою музичною культурою, але й його високу оцінку творчості видатних митців. Є припущення, що Т. Шевченко був присутній на концертах угорського композитора, піаніста, диригента, автора симфонії “Мазепа” Ференца Ліста (1811-1886), який тричі (1842, 1843, 1847) гастролював в Україні. “Божественною” називав Шевченко музику австрійського композитора Франца-Йосифа Гайдна (1732-1809), захоплюючись особливо його ораторією “Створення світу”. У повісті “Близнецы” поет порівнював з могутніми Гайдновими акордами лінії й тони пейзажу, що відкривався з київських круч. Знав український митець й творчість німецького композитора, основоположника німецької романтичної опери, диригента й піаніста Карла-Марію фон Вебера (1786-1826), зокрема його оперу “Фрейшюц” (“Вільний стрілець”) та музику до драми П.-О. Вольфа “Преціоза”, про які згадує у повістях “Музыкант”, “Несчастный” та у “Щоденнику” (5.II.1858).

Через призму сприйняття Шевченком надбань світової музики можна простежити не лише широчінь його духовних

запитів, а й збагнути ритмомелодіку та музикальність його поетичної спадщини. Водночас його ліричні, народнопісенні й прозові твори є цінним набуток для дослідників тогочасного музичного життя та мистецтва.

Генетично музично обдарований поет особливо дбав про мелодійність, пісенність віршованої мови. Симптоматично, що М. Рильський, перекладаючи лірику французьких символістів, які надавали особливої уваги ритміці, ефонічному забарвленню слова, використовував версифікаційну манеру Шевченка. Такий підхід сприяв досягненню адекватного звучання українською мовою музичних віршів Поля Верлена.

Та проте у російських повістях і “Щоденнику” Т. Шевченко особливо часто звертається до образотворчого мистецтва, з якого розпочав свою кар’єру митця, талановито поєднуючи впродовж цілого життя два інструменти – пензель та перо, тобто барви і слово. Для кращого знайомства з історією світового живопису Т. Шевченко бере в Петербурзі приватні уроки з французької мови, якою були написані численні багатотомні праці про стильову манеру художників різних народів та епох. Це дало йому змогу читати деякі твори в оригіналі.

У Вільні та Петербурзі прилучився до пізнання таємниць високого мистецтва шляхом вивчення техніки гравюр, малюнку, естампів західноєвропейських класиків – Рафаеля, Корреджо, Х. Рібери, Н. Пуссена та інших. Особливо близькою за духом Т. Шевченку була творчість італійського живописця доби Високого Відродження Санціо Рафаеля (1483-1520), автора фресок у Ватикані, палаці римських пап, картин із зображенням мадонн. Неодноразово Т. Шевченко називає Рафаеля “божественним”, зокрема в повістях “Княгиня”, “Капитанша”, “Художник”, “Прогулка с удовольствием и не без морали”. В роки навчання в Петербурзькій Академії Мистецтв Т. Шевченко зацікавився творами голландського художника Гарменса ван Рейна Рембранта (1606-1669), з оригінальних творів якого після повернення із заслання виконав технікою штрихового офорта кілька рисунків, зокрема, з окремих персонажів гравюри Рембранта “Смерть Марії” (“Священик”, “Читець”, “Лікар”). Саме за виконання офорта з живописного твору Рембранта “Притча про

робітників на винограднику” Т.Шевченку у 1860 році Академія Мистецтв надала звання академіка гравюри.

В автобіографічній повісті “Художник” (1856), яку Т.Шевченко присвятив, як і повість “Музикант” (1855), трагічній долі інтелігента-кріпака, чітко простежуються естетичні погляди митця. Мемуарно-епістолярний жанр твору, поєднаний з документальним нарисом і повістю, побудований на художньому домислі, дав авторові-героєві можливість засвідчити свою широку обізнаність зі світовим образотворчим мистецтвом та творчою спадщиною численних його представників. Тут згадуються датський скульптор Бертель Торвальдсен (1770-1844), голландські художники Адриан ван Остадс, Бергем, фламандські художники Давид Теньєр-старший (1582-1649) і “молодший” (1610-1690), Петер-Пауль Рубенс (1577-1640), Антоніс Ван Дейк (1599-1641). Особливо часто Т.Шевченко посилається на імена представників італійського мистецтва, яке зберегло й продовжило традиції античних митців: художника і вченого Джорджіо Вазарі (1512-1574), автора книги “Життєписи знаменитих художників, скульпторів та архітекторів”, художника Аллегрі Антоніо Карреджіо (1494-1534), гравера XVIII ст. Джованні Вольпато, скульптора Антоніо Канова (1752-1822), скульптора, живописця, архітектора і поета Буонаротті Мікеланджело (1475-1564), архітектора, автора гравюр та офортів на архітектурні теми Джованні-Баттіста Піранезі (1720-1778), художника Доменіка Пінеллі (1781-1835), автора побутових сцен та ілюстрацій до літературних творів.

У повісті “Художник” автор звертається до різних національних шкіл мистецтва, що впливали на формування світової культури. Тут і “мюнхенська школа” німецького мистецтва XIX ст. (архітектор Леон Кленце), “назарейська школа”, яку представляв художник Петер Корнеліус (1787- 1867), художник-баталіст і жанрист Петер Гессе (1792-1871). Т.Шевченко згадує особливо німецького художника і гравера Альбрехта Дюрера (1471-1528), автора теоретичних праць “Чотири книги про людські пропорції” (1528) і “Підручник до вимірювання” (“Перспектива”).

На творчості Т.Шевченка як поета і художника позначився романтизм, риси і прийоми якого були творчо використані в його

художньому методі, тим самим виробляючи свою самобутню манеру пензля і пера. Т.Шевченко не тільки сам захоплюється “новою французькою школою”, а й радить у листі за вересень 1853 року до Броніслава Залеського (1820-1880) – польського історика і художника, політв’язня, з яким познайомився і заприятелював у 1849 році в Оренбурзі, – зробити фотокопії з естампів Ежена Делакруа (1798-1883), Поля Делароша (1797-1856), Ораса Верне (1789-1863): “... Держи эти копии у себя, смотри, любуйся ими каждый день и каждый час; это так может научить и образовать вкус, как никакая многоумная и многоглаголивая эстетика и философия”. Принагідно зауважимо, що Е.Делакруа та О.Верне намалювали ряд картин-ілюстрацій до однойменних поем Д.-Г.Байрона та В.Гюго “Мазепа”, які могли бути відомими Т.Шевченку.

З усього видно, що Т.Шевченко постійно самовдосконалювався, наполегливо працював над своїм духовним збагаченням і глибокими знаннями з різних галузей мистецтва засвідчив свою інтелігентність.

Особливе місце в творчій та епістолярній спадщині Т.Шевченка посідає світова література – від античних часів до тогочасності. Зрештою, Біблія, давньогрецька та давньоримська історія, міфологічні мотиви та сюжети – яскраві сторінки в художній спадщині поета. У повісті “Художник” оповідач зізнається: “Теперь только я совершенно понял, как необходимо изучение антиков и вообще жизни и искусства древних греков”.

Т.Шевченко започаткував своє знайомство з античною культурою, коли П.Енгельгардт у 1832 році законтрактував його на чотири роки на навчання до російського майстра декоративного розпису В.Ширяєва (1795 – рік смерті невідомий). І хоч у Т.Шевченка залишилися не найкращі спогади про “так называемого комнатного живописца некоего Ширяева, человека грубого и жестокого” (“Щоденник”, 1.VII.1857), проте це був час, коли він мав змогу читати перекладні популярні книжки про Стародавню Грецію. Згодом, навчаючись в Академії Мистецтв у Петербурзі (1838-1845), де за успіхи в живопису був нагороджений трьома срібними медалями, Т.Шевченко продовжував невтомно пізнавати античний світ з його неповторною культурою. У ряді

творів письменника натрапляємо на імена відомих античних авторів: Вергілія, Геродота, Горація, Есхіла, Плутарха, Тіта Лівія. Поет також згадує політичних діячів (Августа, Нерона), філософів (Сократа, Геракліта).

Однак найчастіше звертається до двох античних письменників – Овідія та Гомера.

Римський поет Публій Овідій Назон в листах і творах Т.Шевченка характеризується як “наисовершеннейшее создание” (лист до М.Осипова 20.V.1856). Особливо полюбляв Шевченко найвизначніший твір Овідія, обробку грецьких та римських міфів “Метаморфози”, який вважав взірцем поетичної майстерності. Імена персонажів Філемона і Бавкіді з “Метаморфоз” стали для Т.Шевченка уособленням вірного, людяного і гостинного подружжя. Сумну долю Овідія – римського вигнанця – поет порівнював зі своєю і особливо гостро відчував цю спорідненість на засланні. “Скорботні елегії” Овідія, очевидно, надихнули поета на вірш “Муза”, яка була єдиною розрадою в стражданнях-розлуці з вітчизною.

Легендарний давньогрецький поет Гомер, якому приписують створення поем “Іліада” і “Одісея”, посідає особливе місце у творчій спадщині Т.Шевченка. У повісті “Прогулянка...” письменник хоч і посилається на творчість “слепця Хиосского”, якого порівнює з українськими лірниками, а все ж переконується, що наслідувати потрібно не сліпого Гомера, а рідну народну пісню, виробляючи тим самим свою поетичну самостійність. Тут же Т.Шевченко слушно зауважував, що “безнравственную несамознательность” виховують передусім у школі: “В школе нас всему, совершенно всему научат, кроме понимания своего милого родного слова. О школа, школа, как бы тебя скорее перешколить!”. Ці слова не втратили в значній мірі своєї гостроти й актуальні в наш час, коли українська мова продовжує залишатися упослідженою, незахищеною, зневаженою не тільки українофобами-зайдами, а й доморощеними манкуртами.

За сюжетом “Одісеї” Шевченко виконав малюнок “Телемак на острові Каліпсо”, на якому зображений Телемак, син Пенелопі й Одісея, на острові німфи Каліпсо, куди він прибув у пошуках батька. Малюнок був виконаний потай у Новопетровському укріпленні на острові Мангишлак, бо, як відомо, йому заборонялося

писати і малювати. Самотній Телемак зображений на тлі пишної, екзотичної південної природи, за якою так тужив поет на засланні. Телемак блаженствує у чудовій країні Бетіна, де всі живуть щасливим життям. Люди тут чесні, вони ненавидять війну і насильство. Шевченко, який усією творчою діяльністю прагнув до такого гармонійного суспільства, не міг поминути цього вдячного сюжету. До того ж, працюючи над малюнком, поет на певний час забував про свою гірку долю, линув думками до рідної землі.

Як і ряд інших поетів (Есхіл, Вольтер, Гете, Байрон, Шеллі), Шевченко звертається до “вічного образу” з давньогрецької міфології Прометея – одного з непоборних титанів, людиноподібного велетня, який викрав на Олімпі вогонь і навчив людей ним користуватися. У 1845 році в Переяславі Шевченко пише поему “Кавказ”, яку присвятив своєму другові Якову де Бальмену (1813-1845) – графу, художнику-аматору, що ілюстрував поеми “Гайдамаки” і “Гамалія”, офіцеру, який загинув на Кавказі.

В основу поеми покладено образ Прометея, мученика-борця, якого Зевс наказав прикувати до скелі в Кавказьких горах за викрадений вогонь. Орел щодня видирає у нього печінку, та вона виростає знову за ніч. У Шевченка орел “довбе ребра // й серце розбиває. // Розбиває, та не вип’є // Живущої крові, – // Воно знову оживає // І сміється знову”. Поет проводить алегоричну паралель з душею українського народу, яку не спроможні поневолити ніяке насильство, пригноблення чужинців–“просвітителів”. Поет перетворює цю образну алегорію в прозору алюзію на незнищенність України:

Не вмیرас душа наша,

Не вмیرас воля.

І неситий не виоре

На дні моря поле.

Шевченко порівнює образ страждальця з трагічною мученицькою долею “неньки-України”, яка виживає й утверджується всупереч ворожим зазіханням. “І тебе загнали, мій друже єдиний // Мій Якове добрий! Не за Україну, // А за її ката довелось пролити // Кров добру, не чорну. Довелось запить // З московської чаші московську отруту”.

Не один українець, а тисячі нещодавно лягли кістками в Афганістані, продовжують гинути російські солдати та офіцери в Чечні, яку ніколи й нікому не вдасться покорити заради великодержавних амбіцій; “Лягло костями // Людей муштрованих чималою // А слюз, а крові!? Напоїть // Всіх імператорів би стало // З дітьми і внуками, втопить // В слюзах удов’їх...” Проте поет-пророк вірить у краще прийдешнє непокірного народу, що став “на прю” з катами: “Борітеся – поборете! // Вам бог помагає! // За вас правда, за вас сила // І воля святая!”.

Шевченкові близькою за трагізмом й муками була доля не тільки Овідія, а й поета пізніших часів Данте Аліг’єрі (1265-1321), який з 1302 року і до самої смерті був політичним вигнанцем. Шевченко згадував Данте у листах до О.Бодяньського від 15.XI.1852 р., Бр. Залеського від 15.IX.1856 р., у “Щоденнику” (запис від 19. VI. 1857), цитував та переказував рядки з “Божественної комедії”. Герой повісті “Варнак” назвав твір Данте божественною книгою. У листі до А. Толстої (9. I. 1857) Шевченко з обуренням писав: “Дант Альєри был только изгнан из отечества, но ему не запрещали писать свой “Ад” и свою Беатриче... А я... Я был несчастнее флорентийского изгнанника...”. Перша частина “Божественної комедії” Данте (“Пекло”) викликала у Шевченка трагічні, сумні асоціації з картинами народного горя в тодішній Україні, про що він пише в поемі “Іржавець”:

*Мій краю прекрасний, розкошаний, багатий!
Хто тебе не мучив? Якби розкажуть
Про якого-небудь одного магната
Історію-правду, то перелякать
Саме б пекло можна! А Данта старого
Полунапком нашим можна здивувать.*

Особливим було ставлення Т.Шевченка до англійського поета і драматурга В.Шекспіра (1564-1616), твори якого належать до найвищих здобутків світової культури. Твори англійського автора Шевченко особливо цінував в ранній період своєї творчості, коли звернувся до драматичного жанру, вживаючи за шекспірівською традицією чергування вірша і прози у драмі “Никита Гайдай”.

П.Куліш згадував, що Шевченко возив з собою постійно Шекспіра й просив при нагоді своїх друзів надсилати йому переклади Кетчера. Згодом Шевченко особисто познайомився з Кетчером та В.Лазаревським, російськими перекладачами Шекспіра. З особливим захопленням Шевченко дивиться п’єси Шекспіра у виконанні його близького друга Михайла Щепкіна та негритянського актора Айри Олдріджа. Шевченко пристрасно захопився акторською майстерністю останнього, якого викликав багато разів “на біс”. Про щире захоплення поета самою особою славетного виконавця шекспірівських ролей А.Олдріджа свідчить спогад його друга М.Мікешина: “От сиджу я одного разу в Маріїнському театрі – ні живий, ні мертвий; Олдрідж грав Короля Ліра і кінчив. Театр мовчав, приголомшений враженням. Не пам’ятаючи себе від жалю, що стиснув серце й горло, не знаючи, як опинився я на сцені, за лаштунками і відчинив двері до кімнати трагіка. Картина, яку я побачив, вразила мене: в широкому кріслі, розкинувшись від утоми, напівлежав “Король Лір”, а на ньому, буквально на ньому, знаходився Тарас Григорович, слюзи градом котилися з його очей, уривчасті, палкі слова лайки і ласки здавленим голосним шепотінням вимовляв він, вкриваючи поцілунками розмальоване олійною фарбою обличчя, руки й плечі великого актора” [2, 457-458].

Шевченко відвідував усі вистави за участю А.Олдріджа. Велике захоплення у нього викликало виконання образу Отелло в однойменній п’єсі Шекспіра: “У нас тепер африканський актор чудеса виробляє на сцені. Живого Шекспіра показує”, – писав поет до М.Щепкіна 6.XII.1858 року. Шевченко подружив з актором, намалював його портрет (1858). Виконав Шевченко й два малюнки на тему трагедії Шекспіра “Король Лір” (1843).

Перекладачка Надія Білозерська (1828-1912) писала у своїх спогадах про Т.Шевченка: “Все, що він говорив, було обмірковане й пережите ним і розумно й талановито висловлене. Він знав Байрона і Шекспіра з російських перекладів і старанно вивчав їх, особливо останнього, часто цитував його й завжди доречно” [3, 501].

Тональність поетичної творчості Шевченка була цілком суголосна з тогочасною світовою романтичною поезією, яка спиралась на народнопісенні традиції, мала чітко означені національно та соціально-визвольні тенденції. Особливо чітко проглядаються спіль-

ні прометеївські мотиви у творах двох поетів (“Прометей” Байрона та “Кавказ” Шевченка). Шануючи прометеїзм Байрона, Шевченко відкидав його “світовий сум”, його песимізм – “байронический туман” (“Тризна”). З творчістю Байрона український поет знайомився через російські переклади В.Жуковського, В.Любич-Романовича, І.Козлова, М.Каченовського, а також через вірші та інтерпретації українського історика, письменника Миколи Маркевича (1804-1860), який в 1829 році видав у Москві дві книжки російською мовою: “Стихотворения. Элегии и европейские мелодии” та “Стихотворения эротические и Паризина”. У 1831 році М.Маркевич видав також у Москві збірку “Украинские мелодии” з численними перекладами з Байрона. Знав Т.Шевченко й українські переклади М.Костомарова з циклу Байрона “Єврейські мелодії”. Саме біблійні мотиви органічно єднають творчу спадщину двох поетів (“Псалми Давидові” та “Єврейські мелодії”). Найбільше Шевченка приваблювали в поезії Байрона його волелюбні ідеї, прага до волі, неприйняття рабства, покори. Обидва поети вміло використовують антитезу, протиставлення пишної краси доквілля і поневолення людини (у Байрона – в Греції, у Шевченка – в Україні). У вірші “Темрява” Байрон вдається, як і Шевченко, до улюбленого художнього прийому – сну (“Я бачив сон – не все там сном було... // Вся земля, // Колись могутня й велелюдна, нині // Чорніла грудю, без трав, дерев, // Без люду, без життя. // Вже не було // Весни і літа, осені й зими. // Лиш хаос смерті був...”). (Переклад Дмитра Паламарчука). Таку ж антитезу використовує Шевченко у поезії “Сон” (1847): “Старий промовив. – Недоуми! // Занапали божий рай!.. // Гегманщина!!”.

Відомо, що з іноземних мов Т.Шевченко знав лише польську мову, міг вільно нею спілкуватися, любив доречно, до слова, процитувати уривок з польської літератури. О.С.Афанасьєв-Чужбинський (1816-1875) – український письменник, близький знайомий поета, згадував, що Шевченко щиро захоплювався творчістю Адама Міцкевича, надто його перекладом Байронової “Прощальної пісні” з лірико-епічної поеми “Чайльд Гарольд”. Той же автор-мемуарист писав у своїх споминах, що восени 1843 року читав із Шевченком “Dziady” і що той намагався перекласти лірику Міцкевича. “Хоч деякі його переклади були вельми вдалим, – писав О.Чужбинський, – Шевченко кидав і нищив те

своє писання, коли який вірш здавався йому важким або невірним”. Таке ставлення поета до перекладацької діяльності зумовлене його великою вимогливістю до слова. Мемуарист продовжував: “До Міцкевича почував якийсь особливий потяг”. Щодо знищених перекладів Шевченко говорив: “Мабуть, сама доля не хоче, щоб я перекладав лядські пісні”. (“Русское слово”, 1861, № 5, с.12).

Ім’я А.Міцкевича український поет згадував у листуванні з Б.Залеським, повісті “Художник”, незакінченій драмі “Невеста”. “Песня караульного у тюрми” – вільний переспів балади Міцкевича “Чати”. Шевченко використав лише провідний мотив твору. За жанром у Шевченка – короткий вірш, а не балада. Він різниться ритмомелодикою й загальним змістом. У нього ревновий “старый гордый воевода” пішов на чотири роки на війну, закривши свою дружину “дубовими дверями, и тяжелыми замками”. Після повернення жінку застає за пеленанням сина Яна. Отже, змістова близькість балади Міцкевича та вірша Шевченка проглядається хіба що в ревнощах перестарілого воеводи.

Про знайомство Шевченка з творчістю Міцкевича пише І.Франко у статті “Адам Міцкевич в українській літературі”, заявляючи, що вплив польського поета на Кобзаря “був далеко більший, ніж до цього часу припускають”. Своєю тезою Каменяр підкріплює переконливими типологічними паралелями на рівні змісту, форми, художніх засобів “Причинної”, “Тополі”, “Русалки” з баладами “Світязь”, “Рибка” Міцкевича. Зрозуміло, що джерелом натхнення обох поетів були теми й сюжети, традиційно оспівувані в українському фольклорі, а тому тут можна говорити лише про творче використання зі збереженням національних традицій набутку народної творчості.

Однак з І.Франком можна цілком погодитися в тому, що “зразки і імпульси до своїх політичних поем 1843-1847 р.р. (“Сон”, “Кавказ”, “Суботів”, “Великий льох”) міг він (Шевченко. – В.М.) знайти далеко скоріше у Міцкевича в “Дзядях”, “Валенроді”, “Петербурзі”, ніж у будь-якого з російських поетів”. Справді, у порівнюваних творах є багато суголосного, спільного на рівні поетичних тропів, порушуваних тем, що перехрещувалися на подібності історичної долі Польщі та України, які перебували під

колоніальним тиском Російської імперії й прагнули якнайскоріше вирватись із тісних лабет царизму. Обидва поети створили самобутні твори високої ідейно-мистецької проби, спираючись на тогочасні історичні реалії та волелюбні прагнення своїх народів.

Шевченко був близько знайомий з польським повстанцем Броніславом Залеським (1820-1880), засланим за участь у таємних молодіжних організаціях антицарського спрямування в Окремий Оренбурзький корпус, де тоді перебував і Шевченко. Є відомості, що український поет на знак пошани до творчості й політичної діяльності А. Міцкевича передав для нього в Париж через Б. Залеського рукопис поеми “Кавказ”. (Ширше про це: Ярослав Дзира. Міцкевич і Шевченко: їхній погляд на Петербург. – Літературна Україна, 2000, № 10-11, 9-16 березня).

З англійської літератури XVIII ст. Шевченка цікавив роман Даніеля Дефо “Робінзон Крузо” (1719). Про цей твір він позитивно згадує у повісті “Художник”. Цікаво, що цей же роман, тільки у французькому перекладі поет надіслав своїй племінниці Фросині Шевченко (1847-1913) з дарчим написом. На тему книжки влітку 1856 року в Новопетровському укріпленні Т. Шевченко виконав малюнок під однойменною назвою. З усього видно, що твір англійського автора для Т. Шевченка мав передусім дидактичне значення: навчав виживати в екстремальних умовах, які, зрештою, були постійними життєвими супутниками поета. У повісті “Художник” Шевченко піддає критиці за розтягнутість і претензійність сентиментальний, родинно-побутовий роман “Клариса” англійця Семюеля Річардсона (1689-1761), в якому йдеться про страждання збезділеної й покинутої дівчини. Цю ж тему Шевченко талановито розробив у поемі “Капитанша” (1838), написаній задовго до знайомства поета з російським перекладом “Клариси” (1848). Тема матері-покритки зустрічається і в поемі “Слепая”, де Оксана, доведена до божевілля, мстить кривникові, підпаливши будинок свого ворога і сама гине у полум’ї. Трагічна доля Оксани типологічно близька до долі класичних літературних героїнь, доведених до божевілля жінок, як Офелія з “Гамлета” Шекспіра, Гретхен з “Фауста” Й.-В. Гете, а також Ульрика з роману В. Скотта “Айвенго”. Заключний епізод поеми “Слепая” якоюсь мірою нагадує сцену помсти й загибелі Ульрики. Своєрідною

варіацією кінцівки поеми є заключний епізод пізнішої Шевченкової поеми “Марина” (1848): “Пани до одного спеклись, // Неначе добрі поросята, // Згоріли білії палати”.

Творчо сприйняв Шевченко релігійно-дидактичну поему англійського поета – Едуарда Юнга (1683—1765) “Скнара або нічні роздуми про життя, смерть і безсмертя”, що відіграла значну роль у розвитку сентименталізму. Твір шотландського поета Джеймса Макферсона (1736-1796) “Твори Оссіана, сина Фінгала” (1765), що був своєрідною літературною містифікацією-підробкою, мав чималий вплив на розвиток західноєвропейської романтичної поезії. Насправді Макферсон уміло використав легенди про шотландського воїна і співця кельтів Оссіана, який жив у III ст. Згодом виявилось, що це були не переклади з Оссіана, а оригінальні твори Макферсона. У листі до Бр. Залеського (6. VI. 1854) Шевченко згадував оссіанські пейзажі, рекомендував йому виписати поеми Оссіана і висловлював упевненість, що адресат прочитає їх з насолодою. Лірика Юнга і Макферсона позначилась на стилістичній манері письма Шевченка, який творчо сприйняв позитивні здобутки сентименталізму та романтизму й щедро їх використовував у своїй творчості.

Простежується також певна спорідненість між творчістю Шевченка та шотландського поета Роберта Бернса (1759-1796), який порушував подібні теми: природи, кохання, високої моралі простолюдина, волелюбності. У передмові до не здійсненого видання “Кобзаря” (1847) Т. Шевченко згадує Бернса як взірця “поета народного і великого”, маючи на увазі його значний внесок у збереження і відродження шотландської народної творчості. Для обох постів характерною є основа народнописенної традиції, ліричні паралелі між явищами природи й людською долею. Водночас їхня поезія наснажена палким патріотизмом, бунтівною силою, любов’ю до рідного народу.

З автобіографічної повісті “Художник” довідуємося, що Шевченко шанобливо ставився до творчості англійського романіста Чарльза Діккенса (1812-1870), твори якого читав у російських перекладах, зокрема роман “Ніколас Ніклбі”. На пропозицію Шевченка влаштовувались літературні вечори, де читали вголос твір Діккенса. У повісті “Близнець” Шевченко

описує інтер'єр хати у глухому українському хуторі, зазначаючи: "...На стене висел в черной деревянной рамке портрет Богдана Хмельницкого, а на круглом столе [...] лежала книжка "О [течественных] з[аписок]", развернутая на Давиде Копперфильде". Зауважимо, що згаданий автобіографічний роман Ч. Діккенса структурно й тональністю перегукується з повістями Шевченка "Художник" та "Музыкант".

Не поминув Шевченко найвидатніший твір англійського письменника-сатирика Джонатана Свіфта (1667-1745) "Мандри Гуллівера", який неодноразово перекладався російською мовою. У повісті "Несчастный" (1855) Шевченко вдало використовує вислів-порівняння із твору Свіфта при характеристиці жорстокої Марії Федорівни, яка була визнана винною у спробі позбавити спадщини дітей свого чоловіка на користь свого сина Іполіта, за що була заслана у віддалений монастир на вічне покаяння, де "издыхает, как отравленная крыса в норе", як висловився автор "Мандрів Гуллівера".

У цій же повісті Т. Шевченко згадує ще одного знаменитого англійського письменника – Вальтера Скотта (1771-1832), відносячи його до людей, яких всі люблять і до яких всі туляться, навіть скажені пси їх не кусають. У творах "Художник", "Прогулка с удовольствием и не без морали" згадаю романи "великого шотландця" "Антикварій" і "Пертська красуня". В повісті "Музыкант" Шевченко порівнює руїни Густинського монастиря в Прилуках з Сент-Клерським абатством у м. Ліоні (Франція), зауважуючи, що тут є всі атрибути, характерні романтичній атмосфері "жахливого" і "таємного": "Словом, все есть, что нужно для самой полной романтической картины, разумеется, под пером какого-нибудь Скотта Вальтера или ему подобного писателя природы...". Все це свідчить про глибоке прочитання найкращих творів основоположника англійського історичного роману, яскравого представника західноєвропейського романтизму з його поетикою незвичайного, піднесеного, живописного.

Помітне місце в творчій та епістолярній спадщині Т. Шевченка посідає німецька література, яка відіграла позитивну роль у формуванні й становленні його як поета і художника. Найбільше Шевченка приваблювала творчість Шіллера (1759-1805) та

Гете (1749-1832). Шевченко був обізнаний з драмами Шіллера "Розбійники", "Вільгельм Телль", які читав у російських перекладах, бачив на сцені. Про них він згадує у повістях "Художник", "Близнецы", "Музыкант", "Прогулка с удовольствием и не без морали". Близькими за духом є "Ода до радості" Шіллера та "Кавказ" Шевченка, в яких обидва митці виступають проти тиранії і гноблення. Суголосною із загальною домінантою творів Шевченка – ідеєю боротьби народів проти поневолення – є трилогія Шіллера "Валленштейн".

Свідченням того, що Т. Шевченко досконало знав поему Гете "Фауст" є згадки в "Щоденнику" за 16 лютого 1858 року. Саме Шевченко підбирав для читання у театрі К. Піуновою останньої сцени з поеми Гете в російському перекладі його знайомого Едуарда Губера (1814-1847). У повісті "Художник" Шевченко описав, як у майстерні К. Брюллова Губер на прохання В. Жуковського читав останню сцену "Фауста" (побачення Фауста з Маргаритою в тюрмі). Знав Шевченко й ілюстрації до "Фауста", виконані німецьким художником Моріцом Речем (1779-1857). Шевченко жалкував, що в Нижньому Новгороді немає його ілюстрацій до "Фауста", виданих 1828 року, за якими можна було б одягнути актрису К. Піунову (1841-1909) "сообразно с местом и временем" для заключної сцени знаменитої трагедії. Однак актриса відмовилась читати роль Маргарити, що дуже обурило Шевченка.

Відомими Шевченкові були твори німецького поета і драматурга Карла Кернера (1791-1813), який загинув у визвольній війні проти Наполеона I. Збірку російських перекладів глибокопатріотичних віршів Кернера поет просив якнайшвидше йому надіслати (лист до Бр. Залеського від 6 червня 1854 року).

Отже, до своєї лектури Шевченко залучав передусім твори глибокофілософського та патріотичного звучання, що, без сумніву, позначалося на загальній тональності поетичної спадщини Кобзаря. Творчо сприймаючи здобутки зарубіжних митців, Шевченко збагачував ідейно-тематичну палітру своєї лірики, що засвідчується його прагненням проводити постійні паралелі з явищами і чинниками західноєвропейської культури.

Так, у поемі “Княжна” (1847) поет веде розповідь про п'яного батька-князя, що збезчестив свою доню-княжну. “За гріхи батькові вона // В Києві пресвятому // В чорниці постриглась...” й передчасно померла.

Сплячу красуню-доню, до якої підкрадається захмелілий батько, автор застерігає: “Убий гадюку, покусает! // Убий, і бог не покарає! // Як тая Ченчіо колись // Убила батька кардинала // І Саваофа не злякалась”.

Шевченко згадує ім'я Ченчіо, яке оспіване у світовій літературі англійським поетом-романтиком Персі-Біші Шеллі (1792-1822) в поемі “Ченчі” та французьким класиком Фредеріком Стендалем (1783-1842) в новелі “Ченчі”. Шевченкові відомою була картина італійського живописця Гвідо Рені (1575-1642) із зображенням Ченчі. Про це поет згадує у повісті “Капитанша”, вклавши в уста героя слова: “Если бы я был живописцем, я бы на полотне передал прелести Варочки отдаленному потомству, подобно как Рафазль обессмертил свою Форнарину или как Гвидо Рени целомудренную Беатриче Ченчи”. Загалом незвичайна краса Беатріче та її трагічна доля приваблювала багатьох художників.

Беатріче Ченчі (1577-1599) була дочкою римлянина Франческо Ченчі, гультая, деспота й тирана, який хотів звалтувати свою дочку. Скарги Беатріче й прохання про допомогу в приборканні деградованого батька не були почуті ні владою, ні церквою. Тоді Беатріче, змовившись із братом Джакомо і мачухою (мати передчасно померла від фізичних знущань чоловіка), наймас вбивцю, який зарізав батька, що спав мертвим сном після чергової оргії. Відбувся судовий процес і Беатріче було засуджено до страти через спалення. Про неї склалися пісні, поширювали легенди, писали різножанрові літературні твори, малювали картини. Шевченко ставить мужній вчинок Ченчі за приклад для своєї героїні, яка, замість боротьби за свою честь, покійрно відійшла у монастир, не чинячи опору батькові-злочинцеві.

Особливе місце в духовних зацікавленнях Шевченка посідає французька література, на представників якої від часто посилається при характеристиці різних персонажів чи літературних героїв. З усіх представників французької культури, згадуваних у творчій, мемуарній та епістолярній спадщині поета, є ім'я, яке

зустрічається найчастіше – ім'я французького шансоньє П'ера-Жана Беранже (1780-1857). Неодноразово у своїх листах Шевченко просить друзів прислати йому збірку перекладів пісень Беранже. “...Купи мені Шекспіра, переклад Кетчера і пісні Беранже, Курочкіна”, – писав він 21 січня 1858 року М.Лазаревському, який клопотався про визволення поета із солдатчини. Переклади та переспіви російського поета-сатирика В.Курочкіна (1831-1875), з якими ознайомився Шевченко, він переписав у свій “Щоденник” (“Навуходоносор”, “Старий холостяк” та оригінальний вірш В.Курочкіна на смерть Беранже “16-е июля 1857 года”).

Знав Шевченко не лише політично забарвлені твори Беранже, а й його пісні фривольного характеру, де домінують анакреонтичні та епікурейські мотиви. В повісті “Капитанша” Кобзар вмонтував вставну новелу “Капитанша, или Великодушный солдат, рассказ очевидца”, в якій викриває розпусну мораль царської вояччини. Один з героїв, капітан гвардії N.N., – типовий царський офіцер-розпусник – багач, аристократ, а крім того, він “хорошо говорил по-французски, читал наизусть и даже пел некоторые песни Беранже, что порядочный француз постыдится петь их в холостой пьяной компании, а он, молодец, пел их в муромских гостинных, и нежному полу так нравились эти недвусмысленные песни, что их наизусть выучивали и в тени сирени, под аккомпанемент гитары и соловья, певали их безбожно и уныло. Простодушные, они не подозревали, что они пели”.

З усього видно, що Шевченко знав твори Беранже віддавна, бо міг їх читати в оригіналі. Однак Шевченко розумів, що простому народові зовсім не на часі були нескромні, безтурботні, легковажні пісні Беранже, а тому ми не знаходимо в його оцінках жодного схвального відгуку на їхню адресу. Крім того, як відомо, Шевченко був дуже вразливий до етичної сторони художньої літератури.

З книг Огюста Барб'є (1805-1882) Шевченка вабила збірка гострих політичних сатир “Ямби” (1831), в якій автор таврував політику французької буржуазії періоду Липневої революції 1830 року. 2 вересня 1857 року Шевченко записує, що його знайомий О.О.Сапожников (1833-1887) майстерно прочитав у перекладі В.Г.Бенедиктова (1807-1873) “Собачий бенкет”: “После прочтения перевода был прочитан подлинник, и общим голосом реши-

ли, що перевод вище подлинника. Бенедиктов /.../ не переводит, а воссоздает Барбье. Непостижимо!” (Т. III, с.170). Ця оцінка перекладу дає підставу говорити про те, що Шевченко добре знав французьку мову, а тому міг порівняти художні якості першотвору і його інтерпретації. Згодом, 3 квітня 1858 року, Шевченко знову записує у свій “Щоденник”: “...Он (В. Бенедиктов. – В. М.) по моей просьбе прочитал нам некоторые места из “Собачьего пира” (Барбье) и теперь только я уверился, что этот великолепный перевод принадлежит действительно Бенедиктову (Т. III, С.259). Вірш “Собачий бенкет” поширювався тоді у списках і Шевченко переписав його у свій “Щоденник” 16 і 17 вересня 1857 року.

Крім політичних інтонацій твору О. Барб'є, Т. Г. Шевченка захоплювала художня інтерпретація образу Свободи, що, як відомо, надихнула видатного представника французького романтизму Ежена Делакруа (1798-1803) на створення відомої картини “Свобода на барикадах” (“28 липня 1839 року”). Чи Шевченко бачив цю картину у репродукціях – нам не відомо, однак йому надовго запам'яталося саме трактування образу Свободи. 31 жовтня 1857 року після знайомства з М. О. Дороховою (1911-1867) – начальницею Нижегородського інституту шляхетних дівчат – Шевченко записав у свій “Щоденник”: “Возвышенная, симпатичная женщина! Несмотря на свою аристократическую гнилую породу, в ней так много сохранилось простого, независимого человеческого чувства и наружной силы и достоинства, что я невольно (сравнил) с изображением “Свободы” Барбье (в “Собачьем пире”).

М. О. Дорохова – двоюрідна сестра декабристів Ф. Валковського і З. Чернишова – багато років була у дружних взаєминах з декабристами і про це знав Т. Г. Шевченко. У 1857 році він намалював її портрет, однак його доля невідома. Можна тільки припускати, що образ М. О. Дорохової Шевченко відтворив не без позитивного впливу творів О. Барб'є і Е. Делакруа.

Проте з французьких літературних митців не тільки Беранже і Барб'є були відомі Шевченку. Український поет зачитувався перекладами і оригінальними творами Мольєра, Фенелона, Вольтера, Дідро, Шатобріана, Гюго, Бальзака, Жорж Санд. Звичайно, за поодинокими згадками Т. Шевченка про той чи

інший твір французьких авторів важко судити про ставлення поета до їх творчості. Так, з творів Мольєра знаходимо тільки згадки про Амфітріона, персонажа однойменної комедії Мольєра, на означення гостинного господаря в повістях “Музикант”, “Художник” та у “Щоденнику” (25 березня 1858 року).

Шевченків близький приятель, кріпак за походженням, актор М. С. Щепкін (1788-1863) майстерно відтворював на російській сцені персонажі ряду п'єс Мольєра (“Школа жінок”, “Міщанин-шляхтич”).

Талант літературного критика Шевченко виявив у листі з Оренбурга від 7 березня 1850 року до російської письменниці Варвари Рєпніної (1808-1891). Захоплено говорячи про безсмертну творчість М. Гоголя, який обдарований “самим глибоким умом и самой нежною любовью к людям”, Шевченко робить влучне порівняння з манерою письма французького белетриста, автора відомого роману “Паризькі таємниці” Ежена Сю (1804-1857). “Сю, – пише Шевченко, – по-моєму, похож на живописца, который, не изучив порядочно анатомии, принялся рисовать человеческое тело, и, чтобы прикрыть своё невежество, он его полуосвещает. Правда, подобное полуосвещение зффективно, но впечатление его мгновенно! – так и произведение Сю, пока читаем – нравится и помним, а прочитал – забыл. Эффе́кт и больше ничего! Не таков наш Гоголь – истинный ведатель сердца человеческого! Самый мудрый философ!”

Тут чітко проглядаються естетичні погляди митця, його глибоке розуміння гоголівської естетики, яка була для Шевченка взірцем справді художнього відтворення дійсності. Протиставляючи поверхове зображення образів в романах Е. Сю, Шевченко наголошує на потребі письменника глибоко проникати у внутрішній світ героя, а отже змальовувати його всебічно, однаково висвітлюючи всі сторони його життєвої діяльності.

Ранні пригодницькі романи Е. Сю “Плік і Плок”, “Атар Гюль”, “Кукарача”, “Саламандра” та інші, що здобули йому славу “французького Купера”, мали досить великий успіх у Росії, де їх друкували у багатьох товстих журналах. Відомо, що першою літературною пробою І. О. Гончарова був переклад з “Атар Гюля”. Ці малоідейні, “нешкідливі” твори, в яких діють пірати, демонічні месники і сміливі шукачі пригод, без жодних перешкод з боку

цензури розповсюджувались в читацьких колах. 13 серпня 1857 року, повертаючись із солдатщини, Т.Г.Шевченко відвідав Астраханську бібліотеку і був прикро вражений, що за винятком декількох примірників творів Державіна, Карамзіна, “Духу законів” Монтеск’є, бібліотечні полиці були завалені “твореннями Дюма и Сю не в подлиннике”.

Образно порівнюючи Е.Сю з поганим живописцем, Шевченко, звісно, мав передусім на увазі тих письменників, твори яких розраховані на читацький невибагливий смак.

Твори Е.Сю були особливо популярні в міщанських колах Росії. У повісті “Несчастный” Шевченко з іронією розповідав про бездарного поміщицького сина, який навіть “Мертві душі” М.Гоголя вважав за твір Е.Сю. Широка обізнаність Шевченка з творами Е.Сю пояснюється передусім тим, що, хоч вони йому не надто подобалися, однак тоді вони були більш доступними, особливо в солдатщині. Вдаючись до характеристики п’яницьолдатів, які запивали свою гірку солдатську долю, Шевченко у “Щоденнику” (25 червня 1857 року) знову повертається до романів французького письменника з їхніми “отвратительными героями”, що виглядають “пошлыми куклами” у порівнянні з п’яницями Новопетровського укріплення. Шевченко тут мав на увазі не інакше як героїв роману “Паризькі таємниці”, на сторінках якого Е.Сю вивів найманих убивць, злочинців, розпусників, розбійників, грабіжників, злодіїв, тобто тих, які до того часу залишалися поза сферою зображення художньої літератури.

Цим знову Шевченко виявляє свої естетичні погляди, даючи зрозуміти, що життєві типи набагато складніші від героїв Е.Сю, які, хоч і змальовані письменником співчутливо, залишаються пасивними, безпомічними жертвами.

Подібну характеристику Шевченко дає творчості О.Дюма (1803-1870), твори якого також носили пригоницько-історичний характер з авантюрно-захоплюючим елементом. Розпочинаючи свою повість “Близнецы”, Шевченко досить скептично відгукується про молодих російських побутописців, “которые возлюбили всем сердцем и всем помышлением французские уродливые повествования, наперерыв подражают им /.../ и верят, что они оригинальнее самого полубога А.Дюма...”.

Справді, популярність О.Дюма в Росії на той час була великою завдяки вмінню письменника викликати захоплення у читачів вчинками героїв, своєрідній манері змальовання історичних подій. Звісно, що письменників-початківців інтригувала ця приваблива сторона його романів, він був для них кумиром. Шевченко ж був завжди противником некритичного наслідування творчої манери своїх попередників і сучасників.

Однак у творчості О.Дюма є речі, що цілком відрізняються від “Трьох мушкетерів”, “Графа Монте-Крісто” та “Королеви Марго”, зокрема ті, які присвячені російській тематиці. Відомо, що письменник у 1858-1859 роках відвідав Росію, якій згодом присвятив сім томів (“В Росії”, “Кавказ”). Серед них є твір “Вчитель фехтування”, про який 6 листопада 1857 року Шевченко записав у “Щоденнику”: “Дюма, кажется, написал sentimentalный роман на эту богатырскую тему”. Шевченко мав тут на увазі твір О.Дюма, присвячений долі французької Поліни Гебль (1800-1875), яка стала дружиною декабриста І.О.Анненкова (1802-1878) й домоглася дозволу поїхати за ним до Сибіру. Мужній подвиг декабристів глибоко хвилював Т.Г.Шевченка, який був особисто знайомий з рядом людей, близьких до декабристського руху, з колишніми його учасниками. 16 жовтня 1857 року Шевченко особисто познайомився з декабристом І.Анненковим, до якого ставився з глибокою повагою і зворушливою любов’ю, захоплювався жертвністю і самовідданістю його дружини, називаючи її “безпримерной святой героиней”.

Чіткі, образні, хоч і скуті характеристики Шевченка творчості його чужоземних сучасників дають змогу зробити й певне порівняння з творчим доробком окремих українських письменників.

Так, говорячи про “Інститутку”, присвячену Шевченку Марком Вовчком, як згадував М.К.Чалий, поет порівнював малоросійську письменницю з Жорж Санд, яка, на його думку, Марії Олександрівні “і в кухарки не годиться”.

Хоч на перший погляд засуд Шевченка надто суворий та категоричний, однак і тут він мав цілковиту рацію. Віддаючи перевагу Марку Вовчку, Шевченко вважав, що романи Жорж Санд, написані після поразки революції 1848 року, змальовують життя багатих сімей, а емансипаційні проблеми, індивідуалістичний бунт їх екзальтованих героїнь значно уступають

соціально гострим творам авторки “Інститутки”. Навпаки, герої Марка Вовчка – дійові особи, безкомпромісні, активні бунтарі проти жорстокої феодально-кріпосницької дійсності.

Антикріпосницький протест ряду творів Марка Вовчка, а передусім повісті “Інститутка”, яка має найбільше спільного в ідейно-естетичному плані з творчістю Т.Шевченка, її вміння розкривати глибокий трагізм людини дали підставу поетові зробити порівняння не на користь французької письменниці. До такого категоричного засуду творчості Жорж Санд Шевченка спонукала ще й та обставина, що ряд літераторів заради оригінальності називав Марка Вовчка “українською Жорж Санд”.

Проте не слід вважати, що Шевченко недооцінював творчий доробок французької письменниці. Таку гостру репліку поет міг висловити тільки на підставі глибокого знання творів Жорж Санд. Цікаво, що на побутовій картині “Шевченко серед товаришів”, на якій художник зобразив своїх друзів Бр.Залеського, Л.Турно і себе на засланні, серед різної атрибутики чітко видніється також книга з написом “Жорж Занд. 1851”.

Шевченку було напевно відомо, що демократичні симпатії Жорж Санд, її естетика романтизму не безпідставно користувалися великою популярністю у передових читацьких колах Росії 40-60 років, а її творчість була високо оцінена М.Чернишевським та ін. У Петропавлівській фортеці М.Г.Чернишевський почав писати роман “Повести в повісти”, в передмові до якого заявив: “Я пишу для читательниць и читателей Жорж Занда, Диккенса, Мицкевича, Шевченка, Некрасова”.

Ця висока оцінка творчості Жорж Санд, яку М.Г.Чернишевський зараховує до одного ряду з великими постатями передового мистецтва, об’єктивно відповідає заслугам французької письменниці не тільки перед її національною літературою, але й перед світовим письменством.

В епістолярній і оригінальній творчій спадщині Шевченка знаходимо ще ряд посилань на твори французьких письменників. Так, в листі до А. Толстої від 2 січня 1858 року поет полемізував щодо трактування щастя в мемуарах основоположника французького романтизму Шатобріана “Замогильні записки”, що були опубліковані в журналі “Отечественные записки” (1848, № 11). Читав Шевченко також деякі твори Шарля-Поляде Кока (1793-

1871), які були перекладені в 30-х роках російською мовою. Це засвідчують герої повісті Шевченка “Художник”, які згадують романи Кока “Брат Яков” і “Андрей Савояр”. У повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали” Т.Г.Шевченко в іронічному плані згадував книжку “Переписка Екатерины Великой с господином Вольтером”, що вийшла у Москві в 1803 році. Шевченко, без сумніву, знав твори Бальзака. У повісті “Музикант” при характеристиці жінок певного віку він згадує твір французького романіста “Жінка тридцяти років”: “...Красавицы, особенно красавицы вроде героинь покойного Бальзака, т.е. красавицы не первой свежести, не советую вам танцовать до восхода солнечного!”. У повісті “Художник” з великою симпатією відгукнувся про п’єсу німецького поета і драматурга Й.Ауффенберга “Зачарований дім або Смерть Людовіка XI” – переробку повісті О.Бальзака “Метр Корнеліус”. П’єсу він, напевно, бачив в Александринському театрі в Петербурзі, де відбулася її прем’єра 1836 року у російському перекладі П.Ободовського.

Підсумовуючи тему, потрібно наголосити, що всупереч злій долі злигоднів, переслідувань й поневірянь Шевченко володів непересічною естетичною культурою. Все, що було для нього доступне у суворих умовах заслання, поет жадібно й творчо засвоював. Широка ерудиція, прагнення постійного духовного вдосконалення, творчий неспокій прилучали Шевченка до світового духовного багатства. Знання митця з філософії, етики та естетики, античної та сучасної літератур, музики, живопису, скульптури, архітектури знайшли свій відбиток у численних його творах, оскільки поет був особливо вразливий до краси, до духовних ідеалів. Саме ця риса характеру постійно штовхала Шевченка на пошук відповідних до його естетичного кредо й смаку творів авторів світового рівня. Тому поетична та мистецька спадщина Тараса Шевченка має неперехідне значення і є складовою частиною світової культури.

1. Білецький О.І. Світове значення творчості Шевченка // Зб.праць ювілейної десятої наукової Шевченківської конференції. К.: Держлітвидав України, 1962.
2. Див.: Спогади про Шевченка. К., 1958.
3. Там само.

ІЗ ШЕВЧЕНКІАНИ БОГДАНА ЛЕПКОГО (шкіц-студія)

Перу Богдана Лепкого належить значне число шевченкознавчих наукових розвідок, популярних студій, публічних виступів, згодом видрукованих у періодичній пресі як в Україні, так і поза її межами, упорядкованих та належно прокоментованих, підготовлених і виданих творів Тараса Шевченка, а також власних творів-присвят, перекладів (див., напр.: На Тарасовій могилі: Річ сценічна. – Тернопіль, 1902. – 7с.; Краків, 1910. – 11с. (2-е вид.); Про “Наймичку” поему Тараса Шевченка. – Львів, 1907. – 64с. (накладом автора; з друкарні В.А.Шийковського); Про життя великого поета Тараса Шевченка: в п’ятдесятилітню річницю його смерті. – Львів: Просвіта, 1911. – 48с.; За люд (у сотні роковини уродин Тараса Шевченка). – Краків, 1914. – 24с.; Про Шевченків “Кобзар”: В сотні роковини уродин Поета. – Львів: Просвіта, 1914. – 64с. (передрук: Українське Слово (Львів). – 1916. – Ч.65 (9 берез.); В Тарасові роковини. – Відень, 1915. – 31с. та ін.).

До цього слід додати, що Б.Лепкий часто-густо сам оформляв твори Т.Шевченка, які готував до друку. Якщо навіть з цього огрому бібліографічних позицій взяти до уваги найвагоміше, а саме: студію про поему “Наймичка”, роздуми над “Кобзарем” та підготовку 3-томного і 5-томного зібрань творів Т.Шевченка, – цього достатньо, аби підставово вести мову про Лепкого як шевченкознавця, говорити про його своєрідний і неповторний внесок у Шевченкіану.

Із найґрунтовніших критико-літературних досліджень Богдана Лепкого шевченківської тематики не втратила сенсу окрема розвідка про поему “Наймичка”. Як і належить, автор спочатку простежує час написання та першої публікації твору. Щоб все ж таки виробити власний погляд на питання або зрештою пристати до однієї з численних версій Б.Лепкий студіює різні джерельні матеріали, як от: “Записки о Южной Руси” П.Куліша (С.-Петербург, 1857. – Т.2), версії О.Кониського (Тарас Шевченко. – Львів, 1898. – Т.2. – С.47,79), похибкові твердження М.Петрова (Очерки истории

украинской литературы XIXст. – К., 1884. – С.308), габілітаційний виклад І.Франка (“Наймичка” Т.Шевченка // ЗНТШ. – 1895. – Т.VI. – Кн.2. – С.4, 16, 41). Глибокий аналіз не тільки дотичного критико-історичного матеріалу, а й вдумливе прочитання як поеми, так і повісті Шевченка під однойменною назвою, внутрішня полеміка з позиційною версією І.Франка, ніби Шевченко саме поезію вважав “згущеною, сконцентрованою, скристалізованою дійсністю” (назв. праця. – С.41), підвели Лепкого до висновку, що повість “Наймичка” (російською мовою), як і решта епічних творів подібні між собою і мовою, і зовнішньою формою, і “способом переведення теми”.

Такі чинники повістєвого організму, як описи, чергування малюнків осіб і природи, багатство ліній, фарб, відтінків, деталей, говорять про те, що повість “Наймичка” – це спокійне роздумування над враженнями, розгляд з віддаленої перспективи, це уповільнене розмальовування і викінчування первісних нарисів. Поема “Наймичка” (до речі, як “Варнак” та “Княжна”) – це “крик душі, сильний, безпосередний, під першим вражінням”. А враження справді були вулканні, нерідко і ідилічно-чисті, і їхня потуга вочевидь обрала собі відповідний вияв. Б.Лепкий схильний думати, що поема “Наймичка” написана 1843р. і викликана її поява “першим вражінням повороту на вітчизну...” (Зі адана праця. – С.12).

І хоча більшість шевченкознавців схильні думати, що поема створена 1845р. (див.: Кирилук Є.П., Шаблювський Є.С., Шубравський В.Є., Т.Г.Шевченко. Біографія. – К.: Наук. думка, 1964. – С.144-180; Бородін В.С. Наймичка // Тарас Шевченко. Твори в п’яти томах. – К.: Дніпро, 1978. – Т.3. – С.396), Б.Лепкий, по-перше, спростував численні здогади й твердження про написання поеми після 1850р.; по-друге, він і інтуїтивно, і через стилістико-образну систему як поетичного, так і прозового твору однієї назви, дійшов правильного висновку, що в повісті “Наймичка” передував текст поетичний, себто, поема і, власне, цей текст як імпульс-тема і був розгорнутий Шевченком відтак у повість (дата в автографі повісті – 25.02.1844р. не відповідає дійсності, зроблена ймовірно з цензурних міркувань, бо до Переяслова, де писалася ця річ, поет потрапив тільки у серпні 1845р.).

Друга не менш важлива позиція – де саме написана поема. Перечитує Б.Лепкий щоденник Т.Шевченка, його і до нього лис-

ти, вчитується у рядки спогадів, бере до уваги різні здогади й припущення дослідників. І коли ж справді зіставити міркування Лепкого-вченого із тими описами, які віднаходимо в поемі (могила, степ, тополі, хутір, лісок, став, млин), та скупими словами самого Шевченка до княгині Рєпніної про те, що він є ворог усіляких описів (див.: Київская Старина. – 1893. – С.267), то неважко пристати на позицію саме Лепкого, відкинувши інші версії, ніби поема мала місцем свого народження Убіжище, в Гребінки, чи Ісківці, у Чужбинського, чи Мосівці, у Вільхівської. Отже, борше всього – Яготин, де у помешканні князя Рєпніна Тарас Шевченко відчув, як “ангел понад хату перелетів”.

Не менш інтригуючим інгредієнтом в силянці тих складників, над якими б’ється уява дослідника, є генеза твору. І на цьому пошуковому плацдармі Б.Лепкий виявляє свій, у порівнянні з “сухим” істориком літератури, пріоритет: він не відкидає історико-літературні знання, але ще потужніше покликається на художню інтуїцію. Вдумаймося в ці слова: “Людська думка має таку скорість, свободу рухів і такий безмежний простір перед собою, що відшукати дорогу, куди вона перейшла, є так трудно, як трудно вказати місце, на котрому майнула блискавиця. Одна і друга часто губиться в п’ятмі темної ночі” (Цит. праця. – С.17). Отже, за Лепким, коли відсутні авторські свідчення, якісь інші виїмники з творчої верстатні. спогади, листи і т. п., – домінує інтуїція. Справді, первнем-імпульсом до написання могли бути і правдива подія, що ожила на вустах оповідача, і пісня, і оповідь з пережитого. Причиною ж, ґрунтовою засадою була, вочевидь, сама ідея материнства, та константа, на якій і з допомогою якої повстало чимало поетично-драматичних творів Шевченка, зокрема поем. Десь, тримаючись берега інтуїції, а десь обрисів конкретики за творами “Сон”, “Марія”, “Утоплена”, “Титарівна”, “Катерина”, “Марина”, “Відьма”, Богдан Лепкий підводить читача до думки, що першопричина у написанні “Наймички” – поеми, як і інших подібних творів, – у тій соціально невігоїній рані жіночому суспільному тілі, яку Шевченко по-особливому “прочитував” – як протест проти насильства.

Не заперечуючи категорично і не сприймаючи називним відмінком колись висловлене А.Франсом, ніби кожна повість

літератора є його біографією, Б.Лепкий, ідучи далі, вглиб генези твору, бере до уваги і різні рефлексії, що мали або ж могли мати реальну основу, різні дотичні зовнішні впливи, вплив довкілля і передусім живої природи, знайомих людей. І ось дослідник ще ставить свій наголос на одному із органічних складників поеми – хутірному житті.

Роглядаючи ліризм “Наймички” (від пролога до останньої смислової фрази), вчений вбачає тут і їдку сатиру на міщанське життя. В органічній цілосності твору, на думку Б.Лепкого, злилися ідилія й трагедія.

Дуже перспективною лінією для майбутніх історико-літературних досліджень зостається тема впливів європейських і світових поетів на Шевченка й, зокрема, на його поему “Наймичка” (М.Некрасова, В.Жуковського, О.Пушкіна, А.Міцкевича, ін.). Про вплив на Шевченка, зокрема, Міцкевича писали О.Огоновський (Mickiewicz w literaturze rusko-ukraińskiej. – Lwów, 1888; В.Третяк (Про вплив Міцкевича на поезію Шевченка. – Краків, 1892), О.Колесса (Шевченко і Міцкевич: Порівнююча студія. – Львів, 1894). Окремі шкіци до теми віднаходимо в І.Франка (“Adam Mickiewicz w rusińskiej literaturze”), В.Щурата (“Святе Письмо в Шевченковій поезії”). Розглядаючи різні ступені “впливовості”, Лепкий аж ніяк не ігнорує жодну думку, але попри все “непереможним впливом” все ж таки вважає поезію народну, з якої поет черпав мову, фразу, ритміку, мотиви. Правильно й те, що “народний патріотизм”, близькість Шевченка до народу аж ніяк не означають, що уся його творчість, передусім поетична, така близька і основне – зрозуміла простолюду, як і народна пісня. Цілком будучи солідарним з Б.Лепким, підкреслю складність філософсько-історичного змісту, так само і форми творів для широкого читацького загалу.

Б.Лепкий іде зіставним шляхом. Щоб переконати читача у тому, що навіть у таких поетів, як М.Некрасов, О.Пушкін, у структуру вірша “прищеплено” холодний німецький романтизм, а у Шевченка цей романтичний “шпиг” витягнуто з народнопоетичної стихії, він, сказати б, кладе поруч уривки з творів, сам прочитує їх і тепер допомагає збагнути висновок.

Можна погодитися з Лепким, що все ж таки найближчі аналогії слід шукати на паралелі Адам Міцкевич (“Пан Тадеуш”) – Тарас Шевченко (“Наймичка”).

І вже цілком в іншій тональності постає перед нами праця Б.Лепкого “Про Шевченків “Кобзар”. Її не стільки науково-розвідковий, як радше популяризаторсько-просвітницький характер відчувається з інтродукції – іде оповідь про місцевість, батьків поета, його дитинний вік. А далі, сторінка за сторінкою Лепкий ніби розповідає, при цьому щедро цитує Шевченка, навіть мережить змістову канву більших за формою творів, на яку накладає рядки, строфи – як на підтвердження власної думки чи здогаду. У цій праці відсутній будь-який науковий апарат, джерельна база, немає спроб анатомічного студювання, а є легкий серпанок порівнянь поетового слова з надбаннями уснопоетичної народної творчості (при розгляді “Тополі”, “Катерини”).

Коли дослідник підбирається до таких творів, як “Іван Підкова”, “Перебендя”, “До Основ’яненка”, “Тарасова ніч”, “Розрита могила”, “Гайдамаки”, “Сон” та ін., то ніби й непомітно, а таки вприскує соціально-філософський оціночний фермент, і тоді його не стільки літературознавчі, як швидше публіцистичні висновки грають актуально, на злобу дня: “Перші історичні поезії Шевченка – се пориви молодого і гарячого серця до величі і слави, се плач сина на могилі нещасливої матери-вітчизни” (С.16). Ще ширше розгортаючи перед читачем соціальну канву “Гамалії”, “Гайдамаків”, Б.Лепкий ніби спрямовує увагу на найболючішу тему як в українській літературі, так і взагалі в історії – соціальне приниження жінки. “Черниця Мар’яна”, “Утоплена”, “Катерина”, “Наймичка”, “Русалка”, “Відьма” – шедеври поетичного згустку болю, вивергнутого Шевченковою ув’язненою музою. Ці твори дістають у Лепкого особливе поцінування, оскільки, розуміймо, і його поетичний хист не раз брав під художню опіку старшденну й суспільством окрадену жіночу долю і любов.

Не можемо робити закидів Б.Лепкому, мовляв, – це не науковий розбір “Кобзаря”. Треба чітко збагнути, що автор і сам наприкінці висловився: ми “...переглянули”, але “обов’язком кожного доброго українця є прочитати “Кобзар” і то не раз від першого до останнього слова”. Отже, розуміємо, що аналізоване – то радше за все конспект вражень від прочитаного; тут не знайдено ані соціолого-філософського, ані історико-лінгвістичного спектрів аналізу. Сам спосіб прочитання Лепким “Кобзаря” –

збудити найширший інтерес до цієї апостольсько-прогностичної книги, до цієї духовно-заповітної біблії кожного зрячого українця, подати у руки читачеві той ключ зрозуміння, який і допоможе добути до високого змісту Шевченкового слова. Саме таку місію праці Богдана Лепкого найшвидше прочитували рецензенти та львівське “Українське Слово” (1916. – Ч.65), передруковуючи її на своїх шпальтах.

Десь у цьому просвітянсько-дидактичному плані характеризує Б.Лепкий добу Шевченка та появу в ній поетичного генія. Справді, як можна заперечити Лепкому у тому, що саме друга половина XVIII – початок XIX ст. – то саме той історичний період, коли “валиться старий світ і твориться новий”. І коли українська інтелігенція почала шукати причин втрати останків державної незалежності, відбулося нове звернення до селянства, виникла нова у цілком нових умовах потреба просвітити це селянство, аби відтак мати на кого орієнтуватися у подальшому поступі. Цей масовий похід “у селянство” ознаменував нову добу романтичної літератури, яка вела до духовного відродження. Час і дав цій літературі, її народові духовного провідника, прозірця, що мав зірвати кріпосницькі підоснови монархічного суспільства. З’явився Т.Шевченко. Він мав стати професором Київського університету, а через вільне слово пішов каратись у чужинецькі степи.

Богдан Лепкий коротко, іноді навіть перебігово й конспективно, але вірно посутньо веде річ про романтичність ранньої творчості Т.Шевченка (“Причинна”, “Тополя”, “Русалка”, “Калина”; цей романтичний дух він “вчитує” і в перших історичних творах (“Іван Підкова”, “Гамалія”, “Тарасова ніч”), акцентує, що поет брав з історії “дух, ритм, кольорит і настрої минулого...”. Розгляд великих полотен, поем “Сон”, “Кавказ”, “Холодний Яр”, “Великий льох”, прочитання повістей та щоденника дали змогу Б.Лепкому на вищому зрізі узагальнень заявити, що зміни у політичному світогляді Шевченка дали нову художню якість: поет “оспівав соціальний бунт правобережного селянства”, змалював “жахливу кривду кріпацького ладу”, став “в обороні покривджених жінок”. Він зробив мову своєї творчості “спосібною до вислову найтонших почувань і найвищих думок, до ідилічних образів і до пророцьких візій...” (Лепкий Богдан. Наше

письменство: Короткий огляд української літератури від найдавніших до теперішніх часів. – Краків, 1941. – С.59-66).

Виймовою характеристичною особливістю історико-культурологічних розвідок і спеціальних студій Богдана Лепкого є те, що він, досліджуючи тему, персоналію, максимально простежує “контактність” тієї чи іншої особистості з суспільними умовами, полюсність тих або тих обставин, впливів, взаємозалежностей тощо.

Доволі помітною у цьому плані є розвідка “Шевченко про мистецтво” (Зальцведель, 1920. – 26с.; накладом автора; за криптонімом “Б.Л.” першодрук див.: Шлях. – 1919. – Ч.77. – С.2-3 (26.11); Ч.78. – С.2-3 (29.11); Ч.79. – С.2-3 (03.12); Ч.80. – С.2-3 (06.12), у якій автор на тлі таких освічених особистостей ХІХ ст., як Байрон, Міцкевич, Пушкін, розкриває автодидактичність Тараса Шевченка, акцентуючи на засобах добування знань, широті “мовного виднокруга”, енергії думки.

Уже в інтродукції Б.Лепкого Тарас Шевченко як геніальна особистість, незалежно від перебування чи місцезнаходження (Петербург, Москва, Оренбург, Орськ), генно тримається села. Оця глибиннокорінність українця і відбивається на філософії життєдіяльності, а, значить, і на розгалуженому талантовиявленні: поезія, проза, мемуаристика, малярство, епістолярій.

Будучи непересічним митцем, знавцем малярської штуки, Лепкий по-філософськи формулює думку-закид суспільності, у кадрах якої творилося безрадісне дійство: навіть у найсвітліші часи Остаде, Берхем, Теньєр, великі голандські артисти пензля, світової слави італійці Карреджіо й Цампієрс завершували свій земний хід у голодранстві та голоді. Щоб здригнути думку сучасника, автор “проходить” мистецьким набутком Тараса Шевченка, “висипає” на сторінки тексту вибір з роздумів Поета і надіється, що задумається читач над фактом: як це з сорока семи літ, відпущених Богом і долею на земне буття, двадцять чотири – пішло на розшлеєння з кріпатської повозки, десять – на мочування з поліцейсько-штиковою імперією, і тільки дев’ять років – дитинний в часі вік! – на спробу усвідомити себе вільним. А тепер примусимо себе думати, бо перед нами на роздоріжжі й перехресті тисячоліть – такі ж духовницькі катаклізми, як і в “золотий час”. Питаймо себе: то ж звідки у Тараса Шевченка ота неземна свідомість і

просвіченість? Може, вона закілчилася в українськiм чорноземі, проросла з нього, бо вже малим “хрестами і візерунками з квітками” обводив та списував Сковороду? А, може, ота геніальність знайлася у пошуках-спразі виявити свій біль – і прийшли вчителі-малючі у Вільні – Рустем, у Варшаві – Франц Лямпі. І Тарас перейняв від них любов і старанність рисунку, а щоденною працею викохав собі оригінальність, що розлінувалася на м’якість, лагідність, гармонійність. Від “божественного” Брюлова Шевченко перебирав таїни різьбярської рельєфності, але поглиблювався у ліричності, не копіюючи бачене, а тільки виказував “вражіння баченого, перепущені крізь призму душі”.

Б.Лепкий уже як пильний дослідник справедливо potwierджує, що Шевченко-мистець “безнастанно шукає краси й захоплюється нею, шукає правди, сам убагороджується в мистецтві і хоче убагородити других. Не видно у його рутини, не видно малярського джонглерства, тих незвичайних мазків, що дивують нас при першому погляді на образ та скоро надокучують. Його рисунки й малюнки... оживають, говорять. До мистецтва він заодно підходить з діточою простотою, набожною покорою, мов священник до святих тайн. Не гордить товпою, хоче остатись артистом-чоловіком і творити для добра людства, бо нема нічого кращого в природі, як обличчя людини „озорене щастям” (С.25).

З аналітичної розвідки Б.Лепкого приходиться утвердження, що Шевченко недолюблював німецького малярства, ненавидів “суздальщину” та “казьонщину”. Не сприймав мистецтва, що сплутує крила людського духу. Розумів дух часу в історії малярства й “відчував ту вичну трагедію непорозуміння між артистами й оточенням” (Там само. – С.26).

Досі залишаються не дослідженими з боку художньої вартості ті поетичні тексти Богдана Лепкого, які написані до ювілейних дат чи виголошені на святочних концертах та академіях “В Тарасові роковини”, “В століте уродин Шевченка”, “Тарас Шевченко” (цей у віршованій формі життєпис має розділи: “Літ тому сто”, “До Тарасової матери”, “Хата”, “Батькове пророцтво”, “Мрії а дійсність”, “Перші твори”, “До Тарасових поезій”, “Розвіяні мрії”, “Суд над поетом”, “Дорога”, “Пустиня”, “Шевченкова верба”, “Дідько”, “25 лютого 1861”, “З-поза гробу” (ЦІАЛ. -

Ф.309. – Оп.1. – Спр.1584. – Арк.1-26. В кінці на арк. 26 є примітка у вигляді листа, очевидно, ці рядки адресував Б.Лепкий Володимир Гнатюку в надії, що ця річ буде видрукувана на сторінках ЛНВ. На жаль, на сторінках ЛНВ цього твору не знаходимо. Див.: Ясінський Богдан. Літературно-науковий вісник: Показчик змісту. Том 1-109 (1898-1932). – Київ; Нью-Йорк: Смолоскип, 2000. – С.197-198).

У названих поетичних творах малої і великої форм простежуємо у доброму сенсі популяризаторську функцію; тут превалює не стільки пошук художнього новаторства форми, незвичності образної структури, як борше та заданість, що приходить до найширшої читацької публіки надзавданням: зацікавити, розворушити, збудити інтерес, задуматися над кожним фактом, датою і віхою великої біографії великого українця. І автор досягає цього не лишень досконалістю знання життя і діяльності Т.Шевченка як людини, митця найширших овидів, а й філософсько-публіцистичною напругою, що її закладено у кожен строфу. Цей публіцистичний філософізм стрижнем проходить і через публічні виступи, промови на ювілеях. Досить характерною є промова Б.Лепкого на урочисто-му концерті 7 липня 1917 р. у Відні, згодом опублікована брошурою.

Втретє, зазначає Богдан Лепкий, посеред гулу гармат і плину крові, збирається українство пом'янути “апостола правди і братання” – Тараса Шевченка. Мовець у гостропубліцистичній формі закликає дух Поета “розгрішити і напутити”, щоб “повінчав минуле з майбутнім”. У розумінні Лепкого-оратора Т.Шевченко – найбільший і найчистіший, він – немов “жива й животворяча мрія”, йому нічим не дорікнеш. Саме життя Шевченка – це також прегарний твір; у нього немає бойової лінії “між думкою а словом, між словом а ділом, між поезією а життям”.

Шевченко був митцем слова, мови, що під “теплим подихом його великого серця розцвилась квітом найбуйнішим”. У сприйнятті Б.Лепкого, Шевченко – “найясніший ум народу”, що провів “ревізію історичних поглядів”, пірнув у безодню селянської душі і видобув звідти, з самого дна скарби української психіки, він – освідомив нас!

Шевченко – то своєрідний містичний дух-опікун українства, він – найбільший “єдинитель української землі й українського народу”.

Коли простежити за неопублікованими листами Богдана Лепкого до багатьох визначних українських суспільно-громадських, культурно-просвітницьких діячів Зенона Кузеля, Ярослава Весоловського, Олександра Барвінського, Кирила Студинського та ін., то відчуємо, як б'ється жива думка автора, коли він роздумує над феноменом Шевченка; як тривожиться його душа, коли на слово великого поета вороги хочуть насилити окуляри провінційності та примітивізму; як бідкається, аби його ж таки поетичний текст чи розвідка якомога швидше дійшли до читачів. “...По ночах роблю коректи. Мале видання Шевченка (3 томи) вже готове. Як верну до Вещляру, кажу Тобі вислати. Тепер кінчаю велике, 5 томів, кожний по 600 сторін!” – так тішився Б.Лепкий зробленим і задумами у листі від 10 вересня 1919р. до Зенона Кузеля.

Чимало цінного впливає на поверхню, коли перечитуємо десятки листів Б.Лепкого до О.Барвінського. Ось він зацікавився генезою та основними фазами розвою НТШ, інформує свого адресата про меценатські можливості Костянтина Володковича (09.01.1905, Краків); дякує за вартісні вказівки щодо історії НТШ, які знадобилися при написанні статті до “Swiatu Slowiańskiego” (26.01.1905, Краків); інформує, що на викінченні праця про “Наймичку” Т.Шевченка: “Як “Руслан” матиме місце, то попросу, щоб видрукував єї” (12.08.1906, Краків). І вже наприкінці року стривожено додає: “Моя “Наймичка” застрягла в друкарні. Перед місяцем скінчив я коректу, а донині брошури не маю” (29.12.1906, Краків).

Шевченкова муза для самого Лепкого – як бездонна криниця. з якої черпається і думка, і снага, і сила. Надсилаючи 10 березня 1903 р. з Кракова добірку віршів для друку в “Руслані”, Б.Лепкий пише К.Студинському, що у цих поетичних мініатюрах – “гадка, щоби не теряти бодрости духа, щоби не понижувати лету. Шевченко, его злидні та его сила і негнутість духа най будуть нам приміром і заохотою в борбі”. З іншого листа довідуємося, що Б.Лепкий радий взятися за “життєпис Шевченка, відповідну до нашого народу і загалу висуюючи наперед постать великого поета, його незламний характер і його велитенські заслуги коло відродження нашої народної ідеї” (28.10.1904, Краків).

ПРОБЛЕМА ІСТОРІОСОФІЧНОСТІ ШЕВЧЕНКОВОЇ ПОЕЗІЇ

Означене в заголовку питання досі залишається не з'ясованим і дискусійним. Г. Грабович допускає, що можна говорити про “деякі історичні погляди творів Шевченка” “тільки стосовно прози, повістей та щоденника”, але про історіософію не можна вести мови навіть щодо прозової спадщини [1, 26]. Натомість знавець преромантичної і романтичної історіософії С. Козак зробив спробу показати історіософічне наповнення Шевченкової поезії – він беззастережно вбачає у ній авторські “історіософські задуми”, “історіософські узагальнення”, “історіософські концепції” та “історіософське мислення”, модифікацію романтичної “історіософії свободи”, завдяки чому подає поета як “українського історіософа” [2, 94-131]. На думку цього дослідника, і в “*Šnie srebrnym Salomei*” Словацького, і в “Гайдамаках” Шевченка історичний польсько-український конфлікт має “глибоку історіософську основу”, в обох творах відбувається “перехід від історії до історіософії, не вільної від елементів містики і космології”, “обидва романтики, вдаючись до історіософського дискурсу, свідомо ступають на шлях міфотворчих перетворень, творячи майстерно зітканий сакральний простір <...>” [3, 77]. О.Забужко теж вживає щодо Шевченкової поезії поняття історіософії [4, 132], але, на відміну від поняття міфотворчості, не обґрунтовує його теоретично (зміст, параметри, специфіка тощо), тому з її дослідження залишається незрозумілим, у яких зв'язках перебуває історіософія в “Кобзарі” з міфотворчістю, у яку вона вплетена.

Історіософські роздуми Шевченка мають не тільки міфотворчий характер. Філософія історії, як відомо, починається тоді, коли в описі історичних фактів від одиначного відділяють повторюване, яке й дає підстави для аналогій, узагальнень, визначення закономірностей тощо, а також тоді, коли в історичний опис вносять ідеї причинно-наслідкового зв'язку й послідовності [5, 42-43, 67, 84]. Окремі риси такого підходу знаходимо і в “Кобзарі”. Подібно до Красінського, який не тільки

шукав історичні закономірності, приховані пружини, що рухають ходом історії, а передусім прослідковував історичні подібності [6, 381], Шевченко у спостереженнях над трагічною історією України, християнського світу, та й навіть усього людства тяжів до широких політико- та релігійно-філософських порівнянь, зіставлень, узагальнень, припущень і висновків.

За логікою англо-французького емпіризму XVIII ст, історія поставала одноманітним і монотонним виникненням та падінням держав і націй, розгулом пристрастей, неможливістю зберегти що-небудь стійке внаслідок обмеженості людського досвіду і, відповідно, обмеженості будь-якої людської мети. Досвід історії говорив тільки про одне: про минулий характер усього, чим робив себе безсенсовним; відтак фундаментальним законом природи виявлялася гра стихій [5, 86]. У Шевченка знаходимо окремі вияви подібних емпіричних спостережень – немає нічого вічного, все гине, досвід історії позбавлений смислу: “Все йде, все минає – і краю немає, / Куди ж воно ділось? Відкіля взялось? / І дурень, і мудрий нічого не знає. / Живе... умирає... Одно зацвіло, / А друге зав'яло, навіки зав'яло... І листя пожовкле вітри рознесли. / А сонечко встане, як перше вставало <...>” [“Гайдамаки”, в. 1-7] [7]; “Чигрине, Чигрине, / Все на світі гине, / І святая твоя слава, / Як пилина, лине / За вітрами холодними <...>” (“Чигрине, Чигрине...”).

У роздумах про уманську різню, вчинену гайдамаками, поет вдається до діяхронних зіставлень і профетичного висновку: “Тяжко глянуть; а згадаєм – / Так було і в Трої. / Так і буде” [“Гайдамаки”, в. 2159-2161]; у “приписах” до “Гайдамаків” розгром Тарасом Трясилом польсько-шляхетського війська 25 травня 1630 р. під Переяславом прирівняно до масової різанини гугенотів католиками вночі проти 24 серпня 1572 р. в Парижі: “Тарасова і Варфоломеєва ночі одна другої варт, на стид Римської тіари”. У повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, написаній у 1856-1858 рр., Шевченко зіставив уманську різню з найтрагічнішими подіями в європейській історії, зробивши висновок, що в історичному буянні його “покойные земляки ничуть не уступили любой европейской нации, а в 1768 году Варфоломеевскую ночь и даже первую французскую революцию

перещеголяли” [5, 273]. Аналогію в діяхронному аспекті поет проводить і між юдео-римською античністю та миколаївською сучасністю, вказуючи на відсутність морального поступу за майже двотисячолітній історичний розвиток від Римської імперії до Російської: “Погані, давнії літа, / Тойді повісили Христа, / Й тепер не втік би син Марії!” (“Не гріє сонце на чужині...”). Широком історіософським узагальненням на типологічно синхронному рівні починається “Саул”: “В непробудимому Китаї, / В Єгипті темному, у нас, / І понад Індом і Євфратом / Свої ягнята вольно пас / Чабан, було, в своєму раї. <...> / Аж ось лихий царя несе / З законами, з мечем, з катами, / З князями, темними рабами”.

Крім маркування історичних подібностей і паралелей, у Шевченковій поезії з’являються і такі спостереження над історичним процесом (особливо в царині історіософії свободи та історіософії чину), які мають характер історіософських висновків (“Великим словом Божью волю / Сказать тиранам – не поймут! / И на родном прекрасном поле / Пророка камнем побьют!” [“Тризна”, в. 250-253]; “В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля” [“І мертвим, і живим...”, в. 31-32]; “А де нема святої волі, / Не буде там добра ніколи” [“<Царі>”, в. 232-234] або історіософських припущень за моделлю “що було б, якби...”: “<...> якби / Не похилилися раби... / То не стояло б над Невою / Оцих осквернених палат! Була б сестра! І був би брат! / А то... нема тепер нічого... / Ні Бога навіть, ні півбога” (“Якось-то йдучи уночі...”); див. також сумніви (устами “дідуся сивенького”) у доцільності переходу до християнства на тлі порівняння кращого життя “киргизів” (“ще не християн”) та гіршого – українців [“Сон” (“Гори мої високії...”), в. 83-102].

Історіософські судження Шевченка впливали не тільки з логіки емпіричних спостережень, а й з логіки морального імперативу, або, інакше кажучи, ґрунтувалися не лише на історичному досвіді, а й на моральних переконаннях, як-от історіософська ідея про неминуче торжество правди між людьми, зведене до рівня закону природи: “Чи буде правда меж людьми? / Повинна быть, бо сонце стане / І осквернену землю спалить” (“О люди! люди небораки!..”).

У “Кобзарі” подибуємо й історіософські за характером (переважно біблійного походження) апокаліптичні візії майбутніх кривавих чи безкровних революційних перетворень (у посланні “І мертвим, і живим...”, “Холодному Яру”, “Неофітах”, віршах “Осія. Глава XIV”, “Хоча лежачого й не б’ють...”, “Бували войни й військовії свари...”), припущення про невідворотне спокутування нащадками гріхів своїх предків (те ж послання, “Осія. Глава XIV”).

Чимало клопотів інтерпретаторам завдають три суперечливі профетичні фрагменти в “Неофітах”, уміщені у V і навіть сусідніх X й XI розділах. Спочатку автор від себе пророкує, що Нерона (під яким можна розуміти й Миколу I) чекає “Божий суд”, але “святіє мученики” не заплямують свою душу гріхом пролиття його – хай і “скаженого деспота” – крові, а за християнським звичаєм простять його:

*Нероне лютий! Божий суд,
Правдивий, наглий, серед шляху
Тебе осудить. Припливуть
І прилетять зо всього світа
Святіє мученики. Діти
Святої волі. Круг одра,
Круг смертного твого предстануть
В кайданах. І... тебе простять.
Вони брати і християни.
А ти собака! Людоїд!
Деспот скажений!*

[в. 221-231]

Далі неофіт, “апостол новий”, у зверненні до “братії” висловлює настанову й пророцтво глобального, історіософського плану про найдоцільніші християнські – засоби й шляхи жаданих суспільних перетворень:

*Молітьсь
За ката лютотого. <...>
А він
Нехай лютус на землі,*

<...>
Уже внучата зачались,
І виростуть вони колись.
Не месники внучата тії,
Христові воїни святіє!
І без огня, і без ножа
Стратеги Божії воспрянуть.
І тьми і тисячі поганих
Перед святими побіжать.

[в. 408-424]

Власне, тільки цей фрагмент виражає історіософську ідею про можливість і ефективність ненасильницького, безкровного повалення деспотичної системи. Третій же фрагмент є лише провіщенням долі “кесаря п’яного”, яке, за передчуттям “автора”, від імені якого воно висловлене, мало би збутися незалежно від того, хоче цього хтось чи ні, причому кривавими месниками виступлять, очевидно, не “святіє мученики” чи “стратегі Божії”, а якісь неназвані кровопроливці (згідно з відомим постулатом, що Бог не карає грішників руками праведників):

Лютуй! Лютуй,
Мерзенний старче. <...>
Із-за моря
Уже встає святая зоря.
Не громом праведним святим
Тебе уб’ють. Ножем тупим
Тебе заріжуть, мов собаку.
Уб’ють обухом.

[в. 446-453]

Таким чином, третій профетичний фрагмент не обов’язково суперечить першому, а суперечність між другим і третім – це суперечність не між історіософськими уявленнями про шляхи й засоби суспільних перетворень, а між проголошенням історіософської ідеї мирної революції та її пророкуванням, з одного боку, і містичним передчуттям та віщуванням реальної трагічної долі тиранів – з другого (подібне провіщення – і в кінцівці мініатюри “Хоча лежачого й не б’ють...”).

Як відомо, французькі просвітителі виходили з формули, що первісна людина, через свою темноту, шукала порятунку від дикої волі у деспотизмі, а людина просвічена стремить від деспотизму до волі; у цьому вони бачили закономірність історичного розвитку. Шевченкова формула *первісна воля – сучасний деспотизм – майбутня свобода* подає дещо іншу версію: людина занапастила свій ранній патріархальний “рай” не через історичну необхідність, а суто через суб’єктивний чинник – власну агресивність і невігластво (“Пророк”, “Саул”), тож у сучасному світі таким же суб’єктивним вольовим актом, під впливом світоглядної, ідеологічної, політичної, гуманістичної, революційної та подібної просвіти, вона може й повинна виправити свою помилку й позбутися ярма деспотизму: “Сонце йде / І за собою день веде. / <...> Уже ворухатся царі... / І буде правда на землі” (“І тут, і всюди – скрізь погано...”; див. також “просвітницьку” першу строфу вірша “О люди! люди небораки!..”). Це тим більше можливо, що для цього існують й об’єктивні передумови у вигляді науково-технічного поступу (відомий запис у щоденнику 27 серпня 1857 р. про Р.Фултона та Дж. Уатта – тут уже включається момент історизму). Не вважаючи монархізм історично закономірним етапом в історії людства, Шевченко акцентує на фатальній помилці первісних людей, які завели й допустили деспотизм. Історіософський ракурс мислення у поета переплетено з політичним та міфологічним, причому кожен з них виступає у зредукованому варіанті. Але чого прагнути – повернення до давнього громадського ладу чи розбудови сучасного громадянського суспільства? Ось питання, перед яким стояв Шевченко як носій *архаїчної та історичної свідомості рівночасно*. Перша вела його до марення міфічною “ідеальною спільністю”, друга – до орієнтації на здобутки західної демократії (вдосконалену суспільну структуру).

Подібні авторські шукання дають підстави говорити про певну історіософічність поетичного мислення Шевченка, наявність у “Кобзарі” *історіософського дискурсу*, який зводиться до окремих роздумів, численних узагальнювальних сентенцій та пророцтв.

А все ж годі говорити про якусь поетично-історіософську систему Шевченка, що стає особливо очевидним тоді, коли розглядати цю проблему в типологічному контексті історіо-

софських шукань польського романтизму (Міцкевич, Словацький, Красінський, Норвід), де рівень історіософської думки був дуже високий. Так, Словацький, закладаючи нову “релігію духа”, вибудував оригінальну цілісну концепцію походження і розвитку буття, у якій філософія історії оперта на філософії природи і в основу якої покладено спіритуалістично-пантеїстичне розуміння всесвіту як міграції духів, що самонароджуються з Абсолюту і через власну заслугу доходять до досконалості й божественності. Її художню візію він виклав у поетичному трактаті “Genezis z Ducha”, драмах “Sen srebrny Salomei”, “Samuel Zborowski”, епопеї “Król-Duch”, філософській поемі “Dzieje Sofos i Heliona”, т. зв. “Dialogach filozoficznych”, ліричних віршах. Поет об’єднав ув одну цілеспрямовану тяглість, що стремить до щораз вищої духової досконалості, до Бога, еволюцію природи й людську історію, у зв’язку з чим я б назвав його далеким попередником П.Тейяра де Шардена. Універсальний сенс і суть природничої еволюції та історичного розвитку Словацький розумів як “дорогу до Бога”, що пролягає “через криваву жертву відкидання чергових форм матерії, здобування нових, щораз досконаліших тіл, які чинять щораз менше опору, аж до фінального уангелення, з’єднання з Богом” [8, IX].

Для Шевченка набагато важливішим було виразити свої почуття, переживання, симпатії й антипатії, захоплення й обурення, аніж постаратися зрозуміти трагічний хід історії. У його творчості суб’єктивні емоції і жадання притлумлюють спроби розумового, концептуального осягнення історії – цим його тексти відрізняються від творів Пушкіна, Словацького, Красінського, Норвіда, Куліша, у яких можна знайти значно більше історіософських роздумів. Але саме цей суб’єктивізм, ця емоційність, спонтанність, а отже, чітка визначеність і зрозумілість у поетичній оцінці ряду історичних осіб [С.Наливайка, Т.Федоровича (Трясила), П.Дорошенка, І.Мазепи, С.Палія, П.Полуботка, А.Головатого, М.Залізняка, І.Гонти, Я.Гуса, В.Кочубея, Гната Галагана, Петра I, Катерини II, Миколи I] та історичних феноменів (козацької вольниці, царизму, кріпаччини) стали одним з чинників, що забезпечив усенародну доступність і популярність “Кобзаря”. Якщо Словацький захоплює розбу-

довою цілісної філософської системи, своєрідною містичною філософією, то Шевченко заворожує ліричним вираженням переживань та емоційних рефлексій з приводу загадок світобудови, людської долі, тобто почуттєвою філософічністю. За влучним спостереженням І. Дзюби, “Словацький у своєму, умовно кажучи, “проповідництві” більш теоретичний і книжний <...>, а Шевченко – імпульсивніший і стихійніший, емоційніший; через загубленість українства він – гнівний пророк, як мало хто в нових літературах. <...> Природний геній Словацького огранювався в горнилі польської і європейської культури, був підкріплений високою освіченістю, ерудицією, теоретичними заняттями в галузі філософії тощо; в його творчих актах натхнення успішно послуговувалося і раціонально вибудованим планом <...>. Натомість геній Шевченка стихійніший, імпульсивніший, бурхливіший <...>. Шевченко – висока стихія, Словацький – висока стратегія”. Причини цих відмінностей дослідник цілком слушно знаходить “в особливій природі” Шевченкового генія, “а не в меншій оснащеності (чи обтяженості) книжною мудрістю” [9, 15-16] (хоча, думаю, друге позначилося також).

Як поети, Пушкін і Шевченко були дуже емоційними у ставленні до історичних осіб і подій, подавали їх часто в категоріях уславлення або осуду. Пушкін, щоправда, більше від Шевченка тяжів до осмислення історичного процесу, причому осмислення неоднозначного, що виявлялося не тільки в його літературній творчості, а й у дослідницьких працях і нотатках. Дивовижно спостережливий щодо нюансів, змін і парадоксів людської психології [“Что пройдет, то будет мило” (“Если жизнь тебя обманет...”), “Кто жил и мыслил, тот не может / В душе не презирать людей” (“Евгений Онегин”, гл. I, строфа XLVI), “Чем меньше женщину мы любим, / Тем легче нравимся мы ей” (гл. IV, строфа VII); “Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман...” (“Герой”) та багато інших], Пушкін часом висловлював і цікаві історіософські спостереження, щоправда, переважно прозою, а тому без властивого йому версифікаційно-афористичного блиску.

Та показово, що навіть Пушкіна російські дослідники не вважають історіософом, позаяк “своей философии истории Пуш-

кин не создал и не стремился создать. В отличие от поколения Белинского и Гоголя и подобно декабристам, его интересовала не общая теория исторического процесса, а конкретная социально-политическая история России и других европейских стран, в которой он искал столь же конкретные и преимущественно политические ответы на важнейшие проблемы самой русской жизни <...>” [10, 305].

Та й загалом, як показав О. Липатов, російська наука історії в пушкінських часах ще знаходилася на “передісторіософському етапі”, на відміну від тодішньої польської науки, яка, будучи частиною західноєвропейської, проходила властиві їй етапи розвитку, в тому числі спізнала розквіт історіософії, народженої з католицького та просвітницького універсалізму. Історіософія як осмислення загальних закономірностей людського буття, напрямів розвитку людства, їх сенсу й мети потребувала свободи думки, тож природно, що “польська історіософія, від самого початку (Я.-П. Воронич) існуючи в межах громадянського суспільства, розвивалася в умовах внутрішньої свободи особистості мисленника, прагнула до розуміння судеб свого народу у взаємозв’язку з загальнохристиянською ідеєю спільності цілого світу і не була підпорядкована інтересам національної державності”. Натомість російський абсолютизм, за спостереженням того-таки російського культуролога, сприяв розвитку лише історіографії, повністю підпорядкованої інтересам монархічної держави. Такі різні підходи зумовлювалися, зокрема, антиномією традиційного в латинському світі персоналізму західного мислення і властивої православ’ю соборності. “Дві різні моделі мислення – національно-державна і наднаціонально-загальнолюдська; історіографічна й історіософська – відрізняють російську й польську думку <...>, віддзеркалюючи (і характеризуючи) історично-культурні особливості (державне суспільство, обтяжене російською спадщиною візантинізму, в першому випадку, і громадянське суспільство як наслідок традиційного зв’язку з латинським світом – у другому)”. О. Липатов звернув увагу на показовий факт того, що в самодержавній Росії з нерозумінням було сприйнято історіософську за своїм змістом концепцію Чаадаєва – для царської влади “ідеї, що підважували

стереотипи державного суспільства й офіційної історіографії, були настільки спотворені й абсурдні, що їх автора визнано за божевільного”. Навіть Пушкін у статті “О ничтожестве литературы русской” (1834) виступав “як історик, що полемізує з історіософом, політик – з мисленником, щирий російський патріот – з першим європейським філософом Росії” [11, 215-216].

Шевченко ж, як уже було сказано, розвивався в руслі міфотворчості. Він не так історіософ, як міфотворець (і метаісторик як міфотворець). Поетичні роздуми Шевченка про історичний процес, розвиток людства, Боже порядкування світом, Добро і Зло та їхнє походження не стільки відбивають загальні закономірності історичного буття, скільки зводяться до вираження або своїх емоційних переживань і жадань, або парадигм і формул міфологічного штибу, опертих переважно на старозаповітних і фольклорних уявленнях чи власних поривах та народних, біблійних і романтичних ідеалах.

За Д.Наливайком, “подолання хаосу й зла історії романтики шукають не на ґрунті самої історії, а в її міфологізації”, тож природно, що й Шевченко-поет у своєму “прогнозуванні” майбутнього України й українського народу “спирився не на аналіз закономірностей суспільно-історичного розвитку”: “В його історіософії майбутнє набирає обрисів міфологеми, що базується на біблійно-християнському архетипі й не пізнається раціонально, а скоріше прозирається. Метаісторія України вибудовується у нього по вертикальній осі за парадигмою названої міфології: втрачений рай, вільна козацька Україна; паділ сучасності, поневолення та кріпосне рабство; її майбутнє, що вимальовується в світлі візіонерства і профетизму як повернення волі та відродження справедливості щодо покривдженої країни, справедливості в найширшому, всеохоплюючому значенні “Божої правди”. Прикметною рисою цієї історіософської візії є постійна присутність Бога, експліцитна й імпліцитна, очікування його втручання, що “виправить” історію, приведе її у відповідність зі “святою правдою” <...>.

Але якщо в своїй “футурології” Шевченко йде від біблійно-християнської міфологічної парадигми, то в міфологізації минулого, історії України він засновується на національному фольклорі, легендах, міфах” [12, 19-20].

Уже “Давидові псалми” переконують, що Біблія (в даному випадку – Книга псалмів) з вираженою в ній вірою в Божу поміч стала важливим джерелом Шевченкового міленаризму: “Колись Бог нам верне волю, / Розіб’є неволю” [в. 103-104], “Отак братів благих своїх / Господь не забуде, / Воцариться в дому тихім, / В сім’ї тій великій, / І пошле їм добру долю / Од віка до віка” [в. 217-222]. Відтак на протигагу історіософському (і ширше – філософському) мотиву проминання усього суцього в “Кобзарі” звучить мотив віри в перемогу, з Божою поміччю, правди й волі на світі: “Ми вірусм твоїй силі / І духу живому. / Встане правда! Встане воля!”, “Борітеся – поборете, / Вам Бог помагає!” [“Кавказ”, в. 30-32, 61-62]. Міленаристичні мотиви домінують і в поезіях, побудованих на главах з книг старозаповітних пророків (“Ісаія. Глава 35”, “Осія. Глава XIV”), а також в інших віршах (“І Архімед, і Галілей...”, “І тут, і всюди – скрізь погано...”).

Треба мати на увазі умовність застосування поняття міленаризму до Шевченка, адже в його поезії йдеться не так про догматичне “тисячолітнє Царство Боже”, пророковане в Одкровенні св. Йоана [20, 1-6] – містичній книзі, яку Шевченко, за його зізнанням у щоденнику, не розумів і не сприймав [V, 176, 177], як про ідеальне людське суспільство. Якщо Міцкевич у паризьких лекціях IV курсу щораз частіше промовляв мовою Одкровення св. Йоана і в VI лекції прямо заявив, що найбільше, найрозлогіше видіння майбутнього розкривається саме в цій завершальній книзі Біблії, а в лекції від 27 червня 1843 р. пророкував, що подібно, як в Апокаліпсисі, зійде з-за хмар на землю нова Польща, або Новий Єрусалим усіх людей і всіх народів [13, 172], то Шевченко у своєму поетичному прозріванні майбутнього суспільства гуманізму, правди й волі більше спирався на книги старозаповітних пророків.

Певні містично-історіософські мотиви, похідні від біблійної міфології і на той час уже омовлені в польському романтизмі, виражено у “Великому льоху”:

1) мотив національного відродження після занепаду, падіння, поневолення, “загибелі” – модифікація християнського міфу воскресіння після очищувальної покути й мученицької смерті (про “церков Богданову” в Суботові, яку “Нема кому полагодить”: “Церков-домовина / Розвалиться... і з-під неї / Встане Україна” [в. 504, 522, 541-543]);

2) натяк на месіянську роль України як редукований відгомін польського національного месіянзму в українізованому варіанті: “Встане Україна. / І розвіє тьму неволі, / Світ правди засвітить, / І помоляться на волі / Невольничі діти!..” [в. 543-547].

Утім, в останньому випадку можна лише здогадуватися, що мова йде не тільки про самодостатнє визволення України, а й про її визвольну місію для інших народів – про “світ правди” не лише для себе самої, а й, принаймні, для сусідів. Загалом же Шевченкові ідея національного месіянзму не властива – поет мріяв про те, щоб бодай сама Україна стала вільною, найближчі перспективи для чого не дуже-то прозиралися, – де вже тут снувати думки про її визвольну місію для Європи чи хоча б сусідніх країн! У польському романтизмі було інакше: світла пам’ять про недавно втрачену державність, листопадове повстання, згодом Весна народів, занурення польської політичної ситуації у французьку атмосферу поривів до всесвітньої свободи, надії на допомогу Франції, а потім Англії і Туреччини – усе це вселяло віру в близьке здобуття національної незалежності. У поєднанні з християнською ідеєю воскресіння мучеників-праведників та їхнє наступне духове провідництво це породжувало месіянські ілюзії щодо визвольної ролі Польщі у європейському співтоваристві. Ця месіянська ідея з Міцкевичевих “*Księg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*” перекочувала до “Книг буття українського народу” (“Закону Божого”) у відповідній трансформації, за якою Україна покликана була виконати месіянську функцію у слов’янському світі (параграфи 108, 109) [14, 168].

У своєму художньо-історіософському мисленні автор “Великого льоху” оперує міфологемою двійнят (колізія двійництва в національному, а не особистісному варіанті). У контексті “Кобзаря” вона набуває значення архетипу українського національного буття від княжої доби до сучасності, постаючи своєрідним родовим прокляттям України – розщеплення її синів на національних героїв і катів власного народу: [ворона як втілення зла в долі України:] “Сю ніч будуть в Україні / Родиться близнята. / Один буде, як той Гонта, / Катів катувати! / Другий буде... оце вже наш! / Катам помагати” [в. 317-320]. Відтак українська історія приречена на міжусобиці, розбрат, що складає

її трагікомічну суть: “Сміється і ридає / Уся Україна! / То близнята народились, / А нависна мати / Регочеться, що Йванами / Обох буде звати!” [в. 353-358]. Містерія “Великий льох” і є всеохопною алегорією трагікомічної історії козацької України – історії, яку в образах трьох лірників-калік зведено до фарсу. А проте цей трагікомічний плин української історії, який викликає насмішки навіть у чужинців (“Так сміються ж з України / Стороннії люде” [в. 538-539]), має завершитися, як пророкує автор у прикінцевих рядках епілогу, постанням вільної і справедливої України – “І помоляться на волі / Невольничі діти!..” [в. 546-547].

Варто зауважити, що у своїй “футурології” Шевченко йде не тільки від біблійних уявлень, а й частково від фольклорних. В основі таких “футурологічних” висловлювань, як “Спи, гетьмане, поки встане / Правда на сім світі” (“Чигрине, Чигрине...”), “Усі ми однако за волю лягли, / Усі ми і встанем, та Бог його знає, / Коли-то те буде” (“Буває, в неволі іноді згадаю...”, в. 34-36), лежить поширений фольклорний мотив зникнення/спання народних героїв до того часу, коли їм належить знову повернутися і довершити своє праве діло. Таким есхатологічним мотивом закінчується відома народна легенда про Золоті Ворота в Києві: мовляв, слушного часу князь Михайлик, чудодійний богатир, який на чарівному коні вивіз Золоті ворота до Царгорода, щоб не віддати їх татаро-монголам, повернеться до Києва і поставить їх на властиве їм місце [15, 5]. Прикметний есхатологічний мотив вінчає і “Легенду про спляче військо”, що її записав і літературно опрацював Тадей Дмитрасевич у містечку Судова Вишня на Львівщині. За легендою, руські вої зникли в горіючому пеклі вишенського замку-города, що його боронили 1018 р. від навали польського короля Болеслава Хороброго, який разом зі Святополком Окаянним ішов на Київ. Проте “люди почали шептати, що боярин з дружиною та їх рідні не пропали, лише сховалися в підземеллях вишенського замку. Там сидять вони озброєні і чекають, аж настане пора, щоб колись вийти з гори, знову зайняти замок і місто. <...> Дивляться, чи не пора грянути з замкової гори на місто, зайняти його, відновити прадідний лад і порядок <...>” [16, 10]. Фольклорні тексти з подібним мотивом мав би чути й Шевченко, який відтак трансформував його у свої “футурологічні” поетичні формули.

Що стосується по-різному прочитуваного дослідниками символу “великого льоху” – не лише не розкопаного, а й навіть іще не знайденого Москвою під “церквою Богдановою” у Суботові, – то, гадаю, світло на його зашифрований смисл здатна пролити кінцівка записаного 1953 р. в тому-таки Суботові народного переказу “Звідки пішло прізвище й ім’я Богдана Хмельницького”: “Богдан з своїми козаками побудував церкву неподалік від своїх палат, а під церквою викопав льохи, якими водив свої коні до Тясмина напувати, а як нападали на нього вороги, то він уходив з козаками у ті льохи, а потім зненацька виходив звідти й перемагав ворогів” [17, 208-209]. Імовірно, на подібних переказах і побудував свою поему Шевченко. Відтак “великий льох” у її художньому світі – це Богданів льох, у якому до пори до часу зачіалося козацьке військо. В умовно-символічному плані “великий льох” утілює незнищенну народну (козацьку) силу, яка слушного часу визволить Україну з московської неволі.

Символ “великого льоху” в сув’язі з авторським осудом археологічних розкопок козацьких могил (“Тепер уже заходились / Древности шукати / У могилах... бо нічого / Уже в хаті взяти <...>”; “Москалики, що заздріли, / То все очухрали. / Могили вже розривають / Та грошей шукають, / Льохи твої розкопують <...>” [в. 302-304, 510-514]) виражає й іншу історіософську ідею – не допустити перетворення актуальних національних святощів не тільки на утилітарні предмети ширвжитку, а й на піддослідні об’єкти й музейні експонати (див. також вірш “Розрита могила”). Прикметно, що Шевченко почував ледь чи не містичне сакральне благоговіння перед козацькими могилами, давніми курганами. Якось він прочитав в “Русском вестнике” (1856. – Кн. 1) про те, що розкопано велику могилу на Катеринославщині. Думаючи, що йдеться про знамениту Савур-могили (насправді ж мовилося про Лугову могилу), записав у щоденнику від 3 серпня 1857 р.: “Я люблю археологию. Я уважаю людей, посвятивших себя этой таинственной матери истории. Я вполне сознаю пользу этих раскапываний. Но лучше бы не раскапывали нашей славной Савор-Могилы. Странная и даже глупая привязанность к безмолвным, ничего не говорящим курганам” [V, 105].

Чому Шевченкова душа так бунтувалася проти розкопування могил? Та тому, що повставала проти переведення сакрального, ритуального функціонування пам'яток старовини у функціонування десакралізоване – археологічне й музейне, яке вихолощує їхній культовий зміст, зводить нанівець ритуальне буття традиції, трансформуючи його в антикварне, суто історико-пізнавальне і в кращому випадку художньо-естетичне. В історії ж бо людства релігійні та мистецькі явища проходять шлях від культового, обрядового функціонування до музейного, антикварного, від сакрального – до суто художньо-естетичного. Шевченко ж як носій міфу (інакше – священнодійства традиції) висловлювався проти перетворення культових споруд на звичайнісінькі пам'ятки культури, хотів, щоб храм залишався храмом, а не переобладнувався у музей, а тим паче в науково-дослідну лабораторію, – він за те, щоб давні могили виконували свою пряму ритуальну функцію, зберігали свій первісний сакральний статус, а не були піддані науковому препаруванню, яке нехтує і знищує ритуал. Шевченко – за збереження предківського міфу в його ритуальному священнодійстві і проти переведення його в предмет наукового пізнання (фактично – у деміфологізацію). Нехіттю до розкопок поет оберігав свій міфотворчий підхід до історії (адже розкопки як різновид наукового розтину, аналізу, себто дослідницького акту, – це спроби деміфологізації минулого).

1. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Пер. з англ. С. Павличко. – К.: Рад. письменник, 1991.
2. *Kozak S.* Ukraińcy spiskowcy i mesjaniści. Bractwo Cyryla i Metodego. – Warszawa, 1990. S. 94-131. У сучасній польській мові терміни “філософія історії” та “історіософія” вживаються як синоніми, хоча історично вони попервах розрізнялися. Перший термін запровадив ще Вольтер; Гегель розумів під ним загальні роздуми над історичними подіями, їх перебігом та закономірностями, над напрямом, сенсом і остаточною метою історичного процесу. На протигагу гегелівському розумінню поняття філософії історії польський мисленник А. Цешковський 1838 р. ввів термін і поняття історіософії, у якому більший акцент клав на майбутньому, передбачаючи можливість його дедуції на підставі поглибленого

- пізнання людської природи та законів прогресу і закидаючи Гегелеві, що він резигнує з осягнення думкою сутності майбутнього і тим самим перекидає собі дорогу до абсолютного знання про цілісність історичного процесу, який охоплює не тільки минуле, а й майбутнє (*Walicki A.* Filozofia historii // *Slownik literatury polskiej XIX wieku.* – S. 285; *Касперський Е.* Спільнота і конфлікти: (Слов'янська ідея в польській романтичній історіософії) // Проблеми слов'язнознавства: Міжвідомчий наук. зб. – Львів: Світ, 1996. – Вип. 49. – С. 43-44). У російській науці прийнято вживати термін “філософія історії”, в українській – під впливом російської та польської мов – обидва терміни, причому як синонімічні.
3. *Kozak S.* Juliusz Słowacki i Taras Szewczenko // *Juliusz Słowacki: Wielokulturowe Źródła twórczości / Pod red. A. Bajcara.* – Warszawa: Ogólnopolski Klub Miłośników Litwy, 1999.
 4. *Забужко О.С.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К.: Абрис, 1997.
 5. *Сыров В.Н.* Расцвет и закат европейской философии истории: (От Бэкона к Шпенглеру). – Томск: НПП “Курсив”, 1997.
 6. *Witkowska A.* Część druga. Romantyzm // *Witkowska A., Przybylski R.* Romantyzm. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
 7. Цитати з поетичних творів подаю (у більших текстах – із зазначенням номерів віршових рядків) за вид.: *Шевченко Т. Г.* Повне збір. творів: У 12 т. К.: Наук. думка, 1989. – Т. 1; 1991. Т. 2. Художню прозу, щоденник і листи цитую за вид.: *Шевченко Т.* Повне збір. творів: У 6 т. – К.: Вид-во АН УРСР, 1963-1964.
 8. *Kowalczykowska A.* Wstęp // *Słowacki J.* Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach / Opracowała A. Kowalczykowska / Wydanie drugie zmienione. – Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, 1992.
 9. *Дзюба І.* Тарас Шевченко і Юліуш Словацький // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze / Pod red. S. Kozaka.* – Warszawa, 2000. – Т. 10.
 10. *Купріянова Е.Н.* А.С.Пушкин // *История русской литературы: В 4 т.* Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1981. – Т. 2.
 11. *Lipatow A.W.* Mickiewicz i Puszkini: portret na tle historiografii i historiozofii // *Teksty Drugie.* – 1998. – № 5.
 12. *Наливайко Д.* Історія і міфологія у Шевченка (у контексті європейського романтизму) // *Тарас Шевченко і європейська культура: Зб. праць Міжнар. тридцять трьох науков. шевченківської конференції (20-22 квітня 1999 р.) / Відп. ред. В.С.Бородін.* – К.; Черкаси: БРАМА, 2001.

13. *Ruczkowski J.* Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata: Studium romantycznego millenaryzmu. – Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1996.
14. *Кирило-Мефодіївське товариство*: У 3 т. – К.: Наук. думка, 1990. – Т. 1 / Упор. І. І. Глизь та ін.
15. *Записки о Южной Руси* / Издал П. Кулиш. – СПб., 1856. – Т. 1.
16. *Дмитрасевич Т.* Вишенські легенди. – Львів, 1992.
17. *Легенди та перекази* / Упоряд. та приміт. А. Л. Іоаніді. – К.: Наук. думка, 1985.

II

Ф Р А Н К О



ІВАН ФРАНКО. ПОГЛЯД ІЗ ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ
(До 145-річчя від дня народження)

“... У моїй уяві миготять безладно перемішані блиски пожежі..., гашені гарячою кров'ю..., гуркіт, зойк, прокляття... пожежі, що роздирала тисячами огняних мечів густі сумерки і ще густіші клуби диму... Довкола мене гриміло, ревло, клекотіло, мов у кітлі... Я отямився аж серед села, серед моря іскор, мов муром обведений довкола чорними стовбурами диму... Я був сам..., я не міг прийти до себе, не знав, де я, що зі мною діється... Се справді був я, такий сам, як колись, у найкращі, найсвятіші дні моєї молодості!”

Зацитовано рядки із оповідання молодого Івана Франка “Поєдинок”, вперше надрукованого в галицькій “Зорі” 1883 р., твору про роздвоєння людської душі. Було б краще не з них починати розмову, присвячену українському Мойсеєві, якби не факт. У 145-ту річницю з дня народження поета в Нагуєвичач чиясь роздвоєна душа, “мерзенна твар”, “злудна проява” піднесла сірник до хати коваля Яця, до поетової колиски, до нашого національного парфенону.

“Густі клуби диму” і полум'я, що “тисячами огняних мечів” виїдали і вижерали Франкову душу при житті, тепер перекинулись на його пам'ять. Це – не образ, не метафора і навіть не реалістична лютість чи “причинність” якогось одного конкретного палія, – це наша загальна провина, що може мати багато пояснень – спільний знаменник яких – національна бездуховність, або іншими словами сказавши – моральне падіння, інтелектуальна байдужість загалу, духовна інерція суспільства, або ще інакше – наша національна самопокара.

Національну покару усі післяфранкові покоління відчували і несли в собі як найбільший тягар, самокараючись Франком. У Празі 1926 р. після панахиди по Петлюрі, на якій були присутні Дмитро Антонович, Василь Біднов та інша українська патріотична інтелігенція, майстер поетичної рецитації Наталія Дорошенкова “металевим шепотом” прочитала Євгенові Маланюкові

Франків твір “Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер віє”, який закінчується словами:

*Лише тепла нам! Серця! Серця! Серця!
Де ж я тепла візьму вам, небожата?
Уста мої заціпило морозом,
А серце в мене вижерла гадюка.*

Це страшне і болісне Франкове одкровення сьогодні ще більше ятрить душу, бо якась гадюка захотіла погрітись на пожарищі Франкової оселі.

Слава Богові, пожежу загашено, оселю відновлено, а “вогонь в одежі слова” Франкового як палав, так і палає, так і палатиме полум’ям любові до свого краю, до свого народу. Він незгасний, він вогонь української вічності, вогонь Франкового безсмертя.

У час похорону Івана Франка львівська газета “Діло” віднайшла слова, які впліталися у терновий вінок його безсмертя, що поставила Галичина на його домовину, а вони ранилися колюччям сплетеного терня і стікали кров’ю поетової життєвої долі, вони летіли у світ, лунали всією Європою, бились тугою у серці одягнутої в стрілецькі однострої 1916-го року революційної України.

“Все, чим цікавиться людський дух протягом століть і тисячоліть свого розвитку, – констатувало “Діло”, – все, чим жили і живуть народи і племена всіх частин світу, всі можливі галузі життя й думки – для всього того жеврів пристрасний інтерес у душі Франка... Старий Єгипет та Ассирія, дантівські середні віки чи американський капіталізм, Верлен чи К.Ф.Майер..., душа польських повстанців чи гуцульських опришків, Хмельницький чи діячі Великої революції, візантійська декаденція чи простота народної поезії, “Фауст” Гете, “Чернець” Шевченка, денник чи науковий журнал, філологія чи строга філософія, і – хто в силі бодай приблизно перелічити ті галузі життя цілого людства, на які злітав невсипущий дух Франка...” [1]. Невсипущий дух Франка не тільки секуляризував галицьку культуру, вдихнувши у неї ідеї національної всеукраїнської цивілізації, але і європеїзував її, вивів її на шлях світового літературного процесу. Деякі сьгоднішні псевдоопоненти Івана Франка, як і, до речі,

псевдоопоненти Тараса Шевченка та Лесі Українки, якщо не сказати суворіше, намагаються цього не бачити, по-всілякому спростовують їх велич, мовляв, їх світ не читає, не перекладає своїми мовами. Подібні цінителі мали б розуміти, що ні Шевченко, ні Франко, ні Леся Українка – це не вечірнє читиво під сон – це твори, власне, для праці мозку, для не засинання душі. Якщо є такий цивілізований світ, що їх не знає, то, очевидно, можна сумніватися у цивілізованості цього світу. Хіба мало факту, що Франко лише кілька днів не дожив до одержання Нобелівської нагороди, яку йому присуджували не “перечулені українці до своїх пророків, мойсеїв, геніїв, до своїх духовних проводирів”, а Нобелівський комітет.

О, ні! Ми не перебільшуєм нічого. Ми послідовно, на жаль, геть аж украй послідовно, самоз’їдаємо себе вродженою національною скромністю, тоді, коли ми дали світовій культурі один із найдовершеніших і найбагатших фольклорів, коли ми одні із перших слов’ян хрестились, запроваджували письмо, будували собори. Ми чисті, як наша гірка сльоза, бо ми не варварською, не завойовницькою кров’ю, а “Дніпром умивались”. Нам приписали хворобу національної меншовартості, і ми, не будучи нею хворі, чомусь від неї лікуємось. Чому ж тоді обкрадають наші музеї, привласнюють культові споруди, чому з наших “меншевартісних” християнських душ не вступиться сабоданівська церква, що досі співає анафема українським національним героям.

Чому престижна європейська літературознавча наука не скаже, що Франко полемізував із нею ще тоді, коли вона починала ставати “істиною в останній інстанції”, висловлюючи свої теоретичні концепції, які сьогодні ніхто не заперечує, але й Франкові їх належно не приписує. Досить лише його наукового афоризму, що “кожний літературний напрям добрий, коли його репрезентанти – справдішні таланти”, що за “кусень сала” не здіймуть зайвого галасу про стилі в літературі. А він, Франко, був романтиком, реалістом, натуралістом, і якщо хочете, імпресіоністом і всюди залишався Франком: “Хмельницький і ворожбит” (1901), “Терен у нозі” (1904), “Хома з серцем і Хома без серця” (1904), “Сойчине крило” (1905), “Неначе сон” (1908), “Як Юра

Шикманюк Черемош брів” (1904) – це твори, які, як і цілий ряд неназваних Франкових речей, за своїм психологізмом, драматичністю сюжету, філософією життя героїв, художньою естетикою в цілому, не тільки репрезентують собою кращі зразки української прози в новітніх для свого часу творчих шуканнях, але які нічим не поступаються кращим зразкам європейської літератури. До речі, багато з них було вперше надруковано німецькою, польською, навіть російською мовами, а вже потім мовою українською. То нехай це візьмуть собі до уваги літературознавчі космополіти як відповідь на свої власні сумніви – чи знає Європа Франка.

Шукаючи оцінної формули творчості Івана Франка, сьогодні важливо із порогу третього тисячоліття прислухатись до критичного голосу Симона Петлюри, який приблизно 80 літ тому прочитав Франка, як витончений естет, як політик і як воїн-державобудівник.

“Франкова поезія, – казав він, – цінна насамперед тому, що в ній відбилася психологія діяльного українця, який зрозумів те “лихе становище”, в якому опинився рідний народ, що щільно підійшов до хиб свого національного характеру, до червоточин національної волі... Знати цю поезію – це наблизитись до самих себе... це знайти джерело не тільки естетичної насолоди, але й запас вражень, що організують психіку українця й оздоровлюють волю його, таку пом’яту віковичними злигоднями історичними... Він – “муж світла... поет національної чести...” [2].

Не забуваймо слова Симона Петлюри, який водночас казав, що “Франко – поет національного сорому”, але сорому не того, що “спалахне й згасне в чаді дальшого занепаду”, а сорому того, що революціонізує власну свідомість, змушує глибоко заглянути у власну душу і розгортається полум’ям відродження” [3].

У цьому й криється неспростовна, на жаль, і для нас нинішніх, “знесилених журбою, роздертих сумнівами, битих соромом” вартість Франкового слова – його науки, його застережень.

А ще казав Симон Петлюра, що Франкова поезія, “мов хміль”, хвилює і збуджує, “підпалює почуття національної свідомості” [4].

“Дивний самітник” і “безутомний робітник”, не раз його називала галицька преса, та він ніколи самітником не міг стати,

бо єднав Україну княжих часів з Україною Данила Галицького, Україну Шевченка з Україною Шашкевича, Україну Пантелеймона Куліша, Олени Пчілки, Михайла Драгоманова, Лесі Українки, Гната Хоткевича з Україною свого часу, себто всією Галичиною під духовно-політичною короною, яку йому сама наша героїко-трагічна історія поклала на його чоло як заступникові свого народу, його провідникові і водночас може найбільшому його рабові.

*Люди, люди, я ваш брат,
Я для вас рад жити.
Серця свого кров’ю рад
Ваше горе змити.*

Брат недолі, рабства, злидарства, брат тих, кого неволили “свинські конституції”, в кого майже з-під порогів батьківських хат відкраювали “ліси і пасовиська”, брат галицьких інтелігентів-патріотів Рафаловичів, які знаходили в собі сили, щоб заступитись за скривджених, брат бориславських ріпників, яким виїдали душі гамершляги і гольдкремери, брат-офірник, що спалював себе на вогнищах самоінквізицій во ім’я буття свого народу.

Не шукаймо аналогій у житті нинішнім! Великі письменники тому й великі, що вони переживають свій час, і актуальність їх ідей стає непроминальною. Правда, гамершляги та гольдкремери Франкової епохи у своїй злодійській хвацькості не дотягають до гамершлягів та гольдкремерів нинішніх. Та, не шукаючи аналогій чи перегуків із сучасною дійсністю, дійсність сама у них струменить, озивається сумним нашим відлунням, нашим болем. Юра Шикманюк із оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош” мовби нині пробудився зі свого сну, зі своєї гіркої кривди і картає себе, що проспав “робучу літню днину, довгу, як гуцульська неволя”.

Не проектуючи сон Франкового оповідання у будь-який сучасний підтекст, в образ чи метафору, мимо волі пізнаємо себе у своєму сні, у своїй кривді – ми теж проспали важливу “робучу днину”, самоошукавшись. Але інший Франків герой персонаж “Сойчиного крила” застерігає нас: “без песимізму, бо песимізм – се признак хворобливої малодушності... без зайвої байдужості і без зайвого ентузіазму, але й без недбальства... У всьому розумно, оглядно, поміровано”.

Філософія такої Франкової науки, як врешті його загального світогляду, вибудувана на засадах християнськості, що формувала морально і духовно здорову особистість.

“Я вірив і вірю в Бога не так, як ви всі” було казане не лише йому сучасним антиподам – галицьким ботокудам, “докторам бесервісерам”, адже вони з усією неприхованістю франківської відвертості і “сили правди”, на жаль, стосуються і нас – нас, розбратаних і зсолідаризованих на політичних фальшах, нас, ситих і голодних, нас, вдаваних честолюбів і праведників у своїй найвищій самооцінці, нас, втомлених “паралітиків” із роздоріжжя у третє тисячоліття, нас, сумирних і непокірних в розчарованому, але водночас невтомному чеканні на пришестя свого Мойсея.

А, може, й тому на нашу Землю й дійшов Благовіст Божий, аби з уст Святійшого Івана Павла II Папи Римського ми почули слова справжньої і невідкупної, власне франківської любові, щоб нарешті збагнули шлях до свободи, до своїх і вселюдських духовних вартостей, до самих себе, до нелукавості, до віри і патріотизму.

Не забудьмо його слова, звернені до нас, до дітей і внуків наших: “Папа вас дуже любить і складає подяку Богові за вашу великодушність, з любов’ю молиться до вас і від усього серця вас благословить” [5].

Не забудьмо зняти із творчості Франка комуно-атеїстичну червону фольгу, в яку її обгорнуло “казьонне літературознавство”. Пам’ятаймо, що у вісімнадцятилітньому віці Франко писав:

*Хреста нас знаменем хрестили,
Ростем під знаменем хреста;
З хреста пливуть всі наші сили
І віра наша пресвята.*

А за п’ять років до смерті, себто 1911 р., славний європейський муж “науки і штуки” в поетичні строфи вклав свою життєву істину:

*Коли побачиш праведного в муках,
В терпінню, болях і в тяжкій неволі,
Як він терпливо і без парікання
Несе тягар свій, не кляне нікого,
То знай, що певність ту перукотворну*

*Сам Бог вложив на тебе в душу,
Щоб він своїм терпінням і змаганням
Зміцняв життя найглибшій основі.*

“Життя найглибшій основі” Франко щоденно “у поті чола” “зміцняв терпінням” поневоленого “робучого чоловіка” і “змаганням” українського інтелектуала-провидця, а тому пісня його “в невмираючій силі” повнилась плоттю такого історичного провидіння, перед яким не могли встояти самі імперії. Понад сто літ Франкове “Не пора, не пора москалеві й ляхові служити” не втрачало “сили духа”, проростаючи в серцях поколінь як непереможний і неспростовний поетів клич до національного самоусвідомлення та державного самостійництва.

А тоді, коли мозок Європи затуманювали ідеї соціалізму, Іван Франко у передмові до збірки поезій “Мій ізмарагд” (1897) писав: “Жорстокі наші часи! Так багато недовір’я, ненависти, антагонізмів намножилося серед людей, що недовго ждати, а будемо мати (а властиво вже й маємо!) формальну релігію, основу на догмах ненависти та клясової боротьби. Признаюсь, я ніколи не належав до вірних тої релігії і мав відвагу серед насміхів і наруги її адептів нести сміло свій стяг старого, щиролюдського соціалізму, опертого на етичній вихованню мас народніх, на поступі й загальнім розповсюдженню освіти, науки, критики, людської та національної свободи, а не на деспотизмі провідирів, не на бюрократичній регламентації всеї людської будучини, не на парламентарнім шахрайстві, що має вести до тої “світлої” будучини” [6].

Франківська творча візія марксістської ідеології та існування держави на таких принципах ще яскравіше розкриється в його знаменитій праці “Що таке поступ?” “... Всеможна сила держави (марксістської), – передбачав Франко, – налягла б страшним тягарем на життя кожної людини. Власна воля і власна думка... мусіли б сезнути... Виховання... зробилося б мертвою духовною муштрою... Така держава сталася б величезною тюрмою” [7].

Цього висновку Франко дійшов у 1903 р., власне, напередодні пролетарських революцій. Отже, цілком по-іншому могла б розвиватися наша історія, якщо б тоді вона була взяла до уваги Франкову пересторогу. З тієї “величезної тюрми” ми б звільнились не десять літ тому, – ми просто у ній не були б.

А втім, ми ще від неї не звільнились, ми хіба що відчинили, розтягли комуністичні брами і не вміємо, не годні або й не хочемо вийти крізь їх розтвір “у вольний світ”. Наші супротивники її силоміць монтують, стягають новою поволокою лжі, скріплюють шворнями фальшивих теорій про двомовність нації чи якимись іншими модерними конструкціями політико-економічного шахрайства.

Політики нашого часу і справді відбувались би як політики, коли б ішли за Франком, за його досвідом, за його наукою. Він утворив Радикальну партію у Галичині тоді, коли вона була необхідною, і працював для неї десять років. Ця партія сколихнула народовців і вдарила по москвофілах, як казали в Галичині, – по цій “політичній нетечі і гнилизні під десницею російського царя”. На жаль, Радикальна партія, яка хоч і влила свіжої крові народовцям, але не виконала своєї більшої програми. Соціалістична група, що в ній утворилася, імпонувала і Франкові, і Грушевському. Та “Громадський голос” віддав Франка нищівній критиці, інкримінуючи йому “духовну смерть”. Це було у першій половині дев’ядесятих років ХІХ ст., тобто протягом п’яти літ. Після цього Франко не вписувався до жодних політичних партій, побачивши, що вони не працюють на український суспільний поступ. “Все, що йде поза рами нації, – писав він у статті “Поза межами можливого”, – се або фарисейство людей.... або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами прикрити своє духове відчуження від рідної нації” [8].

Заперечуючи соціалістичні утопії, Франко твердив, що “великі соціальні п’явки, нассавшись хоч і до надлюдських розмірів, можуть навіть пальцем не кивнути для добра тої нації, якої соками вони наситились” [9].

Цим Франковим словам, безкомпромісним у своїй гіркій правді висновкам, уже більше ста літ, але ж вони, на жаль, дуже сучасні. І схоже, що їх нинішній день ніяк не спростовує. Справді, треба фантаста, щоб міг собі уявити, що ці п’явки, нассавшись нашої крові, кивнулись для загального добра. Уявімо собі, наприклад, що державний український керівник вищого рангу (з панамським громадянством) Павло Лазаренко, який зараз “благоденствує” в американських “схронах”, спонсорував кошти

з викрадених в Україні мільйонів на повне видання творів І.Франка. Або уявімо, щоб Олександр Мороз разом зі своєю партією, що так любить покликатися на “вічного революціонера”, засів за п’ятдесятитомник його творів і зняв із них усі купюри, які сфабрикувала така йому дорога соцреалізмівська епоха.

Зрозуміло, що така праця не для рук Олександра Мороза, але ж чому не для рук наших? Якщо так, то не ображаймось на поетове одкровення: “Чи може маю любити Русь як расу – цю расу отяжілу, незграбну, сентиментальну, що позбавлена гарту і сили волі, так мало здібну до політичного життя...” [10].

Якщо не вміємо стати іншими, то мусимо ми нинішні прийняти в свою адресу вчорашню Франкову розпуку:

*І люди видались таким дрібним,
Мізерним кодром, що для мене стали
Чужі й далекі. Треба быть дурним,
Щоб за для них у бій іти, як в дим:
Ті, що терплять, варт того, щоб страждали.*

Неокласик Павло Филипович – один із найгрунтовніших дослідників поезії Франка, справедливо зазначив, що Каменяр ніколи “не сходив із суспільного ґрунту” і що лише з різних причин “в поглядах поета на характер обов’язків індивіда до громади та нації виникало багато змін” [11].

Ці зміни, або ж антитези Франкового світогляду, його стану душі виливались у поетичні сентенції зовсім протилежного змісту. Тобто у поетові “дні журби” падав і промінь світла.

*Хоч журба, хоч горе тисне, –
Ні, я ще не песиміст!*

В інших випадках поет “не суддя, а друг і зеркало, й обнова”. Він добротворець: “Люди! Діти! До мене! Я люблю вас, всіх люблю і все зроблю, що будете хотіти”. Знаємо, що за Франковою самооцінкою на одному крилі його поезії “біль, і жаль, і туга”, а на другому – “надія, воля, радісне чуття”. Між ними, в ядрі поетового слова, у філософській суті його – вища місія митця, роль і служба поета суспільству, праця і обов’язок, яких би це зусиль чи офірувань не коштувало. Звідси і висновок:

*Поете, тям; лиш в сфері мрій, привиджень,
Глюзій і оман твоїй рай цвіте,
А геній твоїй, то міць сугестій, зближень
Пророцький дар у тебе лиш за те,
Щоб іншим край обіцяний вказав ти,
А сам не входив у життя святе.*

Як бачимо, – це мотив Франкового “semper tiro” і Франкового навчительства, а в ширшому сенсі – тема “Мойсея”. Але ж це у філософських вимірах, а в пропорціях реального життя – Івана Франко “віл у ярмі”, який “тягне скарбу повні міхи” з чуттям собачого обов’язку” для рідного народу.

Нинішність з контексту Франкової творчості постає один до одного. До речі, цей контекст полісемічний і щодо його образів, і щодо його “художньої ідеології” в цілому. “Нині, – каже відома дослідниця української літератури Оксана Пахльовська, – з нашої історичної перспективи, бачимо лазерно націльну точність теоретичного мислення Франка. Адже після становища “резервації”, на яку прирік Україну царський режим, невдовзі почалися форми радянського “гетто”. Та І. Франко, разом із Лесею Українкою, зробивши цю потужну “ін’єкцію європеїзму” в організм української культури, безпосередньо підготували мистецьку революцію “Розстріляного Відродження” під знаком Європи і в цілому поворот українського суспільства до реінтеграції в європейський культурний материк, – процес, як бачимо, актуальний і нині” [12].

Сьогодні Франко ще більше актуальний, ніж був актуальним у свою добу, адже він її значно випереджував, йшов далеко попереду свого покоління, свого часу. Його ідеї та герої, хоч і присутні у свосму суспільному та психологічному просторі, але вони ідентифікуються з нами, з нашою дійсністю. Навіть не говорю про якісь окремі перезви, скажімо, про “злидні і страждання”, про наше тодішнє та нинішнє еміграційне наймитство, про зацвяхованість на наших грудях “таблиць залізних” із клеймом рабів – говорю про об’ємніший магічний переклик часів кінця ХІХ-го і початку ХХ-го століть із кінцем ХХ-го і початком ХХІ-го століть, тобто із тодішньою і нинішньою загально-національною проблематикою.

Тому Євген Маланюк акцентував на словах Михайла Грушевського, який твердив, що “поезія Франка звучала як похідний марш, як воєнний клич”, а вся його творчість була “національним подвигом”. “Справді, – казав “залізних імператор строф”, – ліпшого і точнішого слова, як саме “подвиг”, духово-інтелектуальний подвиг – трудно було б знайти й нам, пізнішим поколінням...” [13].

1. Діло. – Львів, 1916. – 1 червня.
2. *Петлюра Симон*. Франко – поет національної честі // Петлюра Симон. Статті. – К., 1993. – С. 90.
3. Там же. – С. 108.
4. Там же. – С. 108.
5. Із виступу Івана Павла II у Львові // За вільну Україну. – Львів, 2001. – 30 червня.
6. *Франко Іван*. Переднє слово // Франко І. Мій ізмарагд. – Львів, 1897.
7. *Франко Іван*. Що таке поступ? // Поступ. – Львів, 1903. – Ч. 26.
8. *Франко Іван*. Поза межами можливого // Франко І. Зібрання творів у 50 тт. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 45. – С. 284.
9. Там само. – С. 281.
10. *Франко Іван*. Дещо про себе самого // Франко І. Зібрання творів у 50 тт. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 31.
11. *Филипович Павло*. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 88.
12. *Пахльовська Оксана*. Творчість Франка як модель культурно-національної стратегії // Іван Франко письменник, мислитель, громадянин. – Львів, 1988. – С. 30.
13. *Маланюк Євген*. Франко незнаний // Книга спостережень. – Торонто, 1962. – С. 88.

ДВА ВАРИАНТИ ФАУСТІВСЬКОГО МОТИВУ В ПОЕЗІЇ ІВАНА ФРАНКА

Часто трапляється, що роздуми над якоюсь проблемою починаються із, здавалося б, часткового спостереження, від образу, що вривається в пам'ять. Гортаючи якось томик вибраних творів Й.-В. Гете в українських перекладах, я затримав увагу на рядках вірша “Вечірня пісня художника” в перекладі Максима Рильського:

*Ах, сило творча, в глибині
Всевладно озовися,
Щоб барви свіжі та рясні
З-під пальців полилися!*
.....
*Любов синовню привітай,
О всеплодюша мати! [1, 49].*

Вони, звичайно ж, викликали в пам'яті Франкове:

*Земле, моя всеплодющая мати,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бою сильніше стояти,
Дай і мені! [2, 28].*

Цей перегук свідомо підкреслений перекладачем, який німецькі слова передав лексемами українського поета (у Гете дослівно “внутрішня творча сило”, “я так тужу за тобою, природо”).

Академік О. Білецький свого часу підкреслював: щоб мати повну уяву про поетичну творчість Івана Франка, необхідно обов'язково познайомитися з його перекладами [3, 498]. Це спостереження про зв'язок оригінальної творчості з перекладом набуває сьогодні методологічного характеру. Український літературознавець із США Богдан Рубчак назвав поезію Олега Зуєвського, теж еміграційного поета, “зористим перекладом”, вкладаючи в цю образну формулу “відлуння інших традицій”, своєрідну стильову засаду – “переписувати” або “перекладати” [4, 126], що за постмодерною термінологією можна назвати інтер-

текстуальністю. Вияв цієї інтертекстуальності спостерігаємо не тільки в поезії другої половини ХХ століття, це явище підстерігає нас у найнесподіваніших ситуаціях. Зокрема, поезія Івана Франка може послужити яскравим прикладом активної діалогічності, взаємодії “свого” і “чужого”, де елементи запозиченого трансформуються, а інтонації чужих голосів, хоч і виразно вловлюються, все ж інтегруються у Франковому тексті як цілісній естетичній системі.

Приклад, з якого почата ця розмова, можна було б вважати випадковим збігом чи додатком перекладача, якби не було багатьох інших гетевських слідів на Франковій поетичній палітрі. З різних аспектів цього діалогу виділю тільки один – фаустівський мотив, з огляду на те, що Франко сприйняв і розвинув концепцію фаустівської людини, яка в двадцятому столітті набула нових трансформацій, поглибилася, з морально-цивілізаційного фактора суспільного прогресу поширилася на сферу історіософської проблематики.

Коли говоримо про фаустівський мотив, маємо на увазі передусім зосереджені в цьому понятті полярності, альтернативи, а саме: творче, власне фаустівське начало, і руйнівне, мефістофелівське як два аспекти однієї сутності, два боки однієї медалі, що знайшло найповніше вираження у двох Франкових шедеврах – поемі-легенді “Смерть Каїна” та ліричній драмі “Зів'яле листя”.

На перший погляд, між цими творами надто мало спільного, щоб можна було якимсь чином об'єднувати їх: драматична поема “Смерть Каїна” порушує проблеми “знання і життя”, наукового пошуку і моралі, лірична драма “Зів'яле листя” стосується сфери найсокровенніших людських стосунків. Але в обох цих творах акцентовані полярні полюси єдиної фаустівської проблеми: вічного протистояння спраги пошуку, пізнання і моральної застороги, порушення рівноваги між якими веде до катастрофи – чи то в сфері душі людини, чи в динаміці суспільно-історичного процесу.

Іван Франко не спрощує цієї проблеми. Радянські франкознавці, зосереджуючи увагу на конфлікті між знанням і мораллю у “Смерті Каїна”, підкреслювали, що поет розв'язує, долає цей конфлікт на користь ідеї любові до людей у процесі корисної

праці для них. На підтвердження такого висновку наводилися роздуми Каїна, який кається за вчинене братовбивство і повертається тепер до людей з твердим переконанням:

*Значить – знання, то не бажання смерті,
Не враг життя – воно веде в життя!
... Значить: чуття, велика любов –
Ось джерело життя!* [1, 286-287].

Але згадаймо, що спіткало Каїна після його оптимістичного висновку. Смерть від руки сліпого Лемеха, від його “сліпої” стріли. Отже, мав, мабуть, рацію Павло Филипович, який стверджував, що у “Смерті Каїна” відповіді на суперечність між знанням і мораллю не дано. Її, навпаки, загострено, і біблійні архетипи Каїна й Авеля та спокуси забороненого плоду з дерева пізнання залишаються актуальними й сьогодні.

Продовження життя Каїна поза рамки біблійного сюжету (як і гетевського Фауста, якому Мефістофель повернув молодість), дало можливість письменникам зробити долю окремої людини моделлю долі всього людства: шляху його подвигів і злочинів, осягнень і невдач.

Реалії сучасності знову актуалізували франківську постановку проблеми конфлікту між життям і знанням, наукою і мораллю – згадаймо офіційну формулу радянських часів: науково-технічна революція плюс переваги соціалізму. Згадується й інша, вже не офіційна: у “Фаусті” Гете поставлені основні проблеми сучасної фізики [5, 49].

Подібне можна сказати й стосовно “Смерті Каїна” Франка, твору, який значною мірою виріс з “Фауста”, з “шматка” легенди про Фауста, про що поет писав у листі до Михайла Драгоманова від 20 березня 1889 р. після закінчення другої редакції твору [49, 203]. Зведення в один сюжет нашарувань різних епох, різних літературних контекстів розмикає часопростір твору Франка, універсалізує закладену в ньому проблематику. Мефістофельське постає тут як невід’ємна частка Фаустової спраги знання, що неспроможна зазнати того самоочищення і тієї покути, яких зазнав Каїн у поемі Франка. Тому й за смерть Каїна призначена важка покара:

*А хто Каїна убійця,
То на тім сам Бог помститься
Сімдесят сім раз* [1, 293].

Моральне вдосконалення людства, якщо воно взагалі можливе, здійснюється ціною спроб і непоправних втрат. Так, люди прийняли вогонь Прометей, але ж хіба атомна бомба та чорнобильська ядерна катастрофа не з іскор того ж, Прометеевого, вогню?! Коли один з персонажів “Фауста”, учений муж Вагнер, створив у лабораторії гомункула, кажучи сучасною мовою, штучний інтелект, то цей витвір виявився спільником не свого творця, Вагнера, а Мефістофеля. Ще один епізод: Фауст пристає на пропозицію Мефістофеля перетворити клаптик занедбаного узбережжя на райський куток – і Мефістофелеві слуги – Троє Дужих – спалюють хатину єдиних мешканців узбережжя Фелімона і Бавкіді разом з ними самими. Сучасних аналогів цього епізоду можна знайти немало, про одні писали, про інші мовчали, доки було можна. виправдання одне: наука вимагає жертв – і баланс між двома іпостасями Фаустової сутності поступово схиляється у мефістофельський бік.

Ліричний сюжет у “Зів’ялому листі” теж пов’язаний з Гетевськими, зокрема фастівськими, мотивами. Щоправда, трагедійний тон Гете здобуває тут пародійні нотки. Але ця пародійність аж ніяк не зменшує важливості проблематики. Погляд під кутом зору опозиції Фауст – Мефістофель дає можливість внести нові акценти в трактування ліричної драми Франка, яка була предметом дискусій і досі викликає різночитання дослідників. Однією із загадок “Зів’ялого листа” було те, що автор у першій передмові вказав як на джерело твору на щоденник одного самогубця, а в другій назвав це літературною містифікацією. Коли ж щоденник був таки виявлений і згодом опублікований, це зовсім не змінило ситуації, хіба що ускладнило її, підтвердивши присутність, сказати б, чужого елемента в тексті драми і загостривши авторську самохарактеристику, що вірші ці належать до “найсуб’єктивніших із усіх, які появились у нас від часу автобіографічних поезій Шевченка, та при тім найбільш об’єктивних у способі малювання складного людського чуття” [2, 120]. Тамара Гундорова називає вказівку на щоденник виявом

“літературної гри”, завдяки якому твориться подвійне семіотичне коло: “поетичні тони” “небіжчика” стилізуються і перетворюються у риторичні фігури поезії Франка [6, 209], підтверджуючи антиномію Франкового висловлювання щодо суб’єктивності і об’єктивності.

Вказівка на щоденник, а потім заперечення його дає підставу віднести “Зів’яле листя” до типу рольової лірики: щоденник виступає тут мовби містком у системі суб’єктно-об’єктних відношень. На роздвоєність між ліричним героєм і суб’єктом лірики натякають уже початкові рядки першого вірша “першого жмутку”:

По довгим, важким отупінню

Знов тріскає хвиля пісень [2, 122],

Створюється враження, що ліричний герой пережив уже найважчі хвили, зазнав очисного катарсису, і вірші є результатом повторного переживання, концепцію якого Франко розробить згодом у трактаті “Із секретів поетичної творчості”. А коли так, то самогубство – лише прийом, акт розіграної трагедії на кону власної душі.

Якщо визнаємо рольовий характер збірки, то зможемо побачити в творі Франка нову версію стосунків між Фаустом і Мефістофелем, версію, де акцент переміщується у площину протистояння між ліричним героєм (фаустівське начало) і об’єктом його захоплення (мефістофелівське начало). Сказати, що об’єкт кохання героя ліричної драми Франка відрізняється від об’єкту любовної лірики Данте, Петрарки, Шекспіра, Міцкевича чи Пушкіна, де кохана виступає втіленням ідеалу, – означає сказати дуже мало. Між ідеальним і реальним тут не просто пролягла тріщина, до ліричного героя не просто прийшло усвідомлення ілюзорності ідеалу, тут змінилася вісь координат: ідеал перетворюється на свою протилежність. Простеження “сюжету” взаємин ліричного героя поета і жінки, в яку він закоханий, дає відчуття постійне віддалення ідеалу від реальності. Такі характеристики, як “лице твоє пречисте”, образ, що яснів, “мов сонце”, йдуть не від реальності цього образу, а від уявлення про нього: образ цей яснів лише в душі закоханого, а сонце тільки відбилосся “в калюжі” [1, 131]. Тому не дивно, що образ цей

невловимий, і коли ліричний герой прагне наблизитися до нього, готовий цілувати слід коханої, – вона зникає, а потім взагалі стає привидом. Десятий вірш першого жмутку має назву “Привид”, у другому жмутку привид знову з’являється і знову зникає.

Упродовж усієї колізії стосунків між “ним” і “нею” відбувається постійна зміна іпостасі героїні, яка несе закоханому в неї не тільки тривожні передчуття, а й спровоковує загадкові ситуації. Так, уже в першому жмутку “ї”

Висока постать, пряма та струнка,

Оглянулась, хитнула головою,

Моргнула на прохожого панка [2, 135].

Оця начеб випадкова зустріч з новим персонажем визначить філософське осердя “Зів’ялого листя”. Так, маємо справу з появою Мефістофеля, який незабаром з’явиться перед ліричним героєм у подібні “приємного пана в плащі і пелерині” [2, 165] (згодом подібним чином постане він перед героєм поеми-феєрії Івана Драча “Ніж у сонці”:

Мій чорт був у модерному костюмі.

Плащ – на руці. Крізь скельця окуляр

Він розсипав очиці синьоглумі

На призьб пекучий непростиглий жар [7, 89].

Отже, у “Зів’ялому листі” розігрується нова версія стосунків між ліричним героєм як носієм фаустівського начала і його антагоністом – Мефістофелем. Чорт у модерному своєму втіленні вже не пропонує новітньому Фаустові взамін за його душу молодість і кохання, він відмовляється навіть дати йому ту дещину, яку той просить, – один її поцілунок. Пропозиція відкинена не тільки тому, що душа Фауста уже й так у Мефістофелевих руках, а передусім через те, що сама обраниця – з чортячого кодла:

Ота, що так за нею

Ви побиваєтесь і мучитесь душею,

Є наша теж якраз.

Спішітьсь ж, паночку, до пекла, як до балю,

Там власноручно сам віддам вам вашу кралю [2, 166].

Виявляється, що ставка програна не з чортом, а з “нею” – і зовсім по-новому сприймається, здавалося б, невинне визнання, що кохана “забрала із собою Мою душу з тіла” [2, 143], або ж “Тебе кохаючи, загублю душу” [2, 142]. І вона справді виправдовує таку атестацію: “Мов сфінкс, у душу кігтями вп’ялась і смочче кров, і геть спокій жене” [2, 162]. Поет послідовно простежує етапи вияву цього сатанинського начала жінки, яка стала причиною його страждань: “злий насміх”, “глум”, відтак жорстокість (“жінщина чи звір?”), загроза (“Я смерть твоя!”). І – результат: “Отсей маленький інструмент, холодний та блискучий” [2, 174].

Але ж чи не заперечується цей фінальний акорд початковими рядками збірки про “хвилю пісень” “по довгим тяжким отупінню”?! А коли так, то сюжетна розв’язка є в розігруванні одного з можливих варіантів драми ліричного героя, як пізніше – візія власного похорону в поемі “Похорон”. Нагадаймо при цьому, що Франко у вступному слові до поеми пов’язував цю візію з ідеєю навернення грішника “на праведний шлях” [5, 54]. Логіка такого “навернення” простежується у подальшій творчості Франка. Він продовжив колізію “Зів’ялого листа” у романі “Перехресні стежки”, пов’язаному з “ліричною драмою” і сюжетно, і автобіографічними елементами. Ліричний герой “Зів’ялого листа” мовби оживає тут в образі адвоката Євгена Рафаловича, а об’єкт його кохання – в образі Регіни. Розв’язка, однак, набирає зворотного характеру: Регіна перебирає на себе трагізм становища героя “Зів’ялого листа”: її шлях іде вниз, до катастрофи, натомість Євген долає душевні випробування і виконує своє громадське покликання.

Таким чином, у рамках цього мотиву творчості Івана Франка перемагало фаустівське творче, а не мефістофелівське руйнівне начало. І цей акцент був своєрідним прологом – чи прогнозом – подальшого розвитку цього мотиву в українській літературі, породженого новими суспільно-історичними обставинами.

Українська історіософська думка 20-30-х років ХХ століття обабіч Збруча в особі Миколи Хвильового, Дмитра Донцова, Олега Ольжича підхопила саме творче начало фаустівської людини. Так, Микола Хвильовий, поділяючи ідею циклічності культур і вичерпаності культури європейської, висунути в праці

німецького філософа Освальда Шпенглера “Присмерк Європи” (1918-1922), не поділяв його тези, що кожний тип світової культури, здійснивши свій цикл, зникає (“і коли одного разу згасне цивілізація Заходу, можливо, вже ніколи не з’явиться така культура” [8, 144]). Він був переконаний, що фаустівське начало європейської культури ховає у собі “момент природного спадкоємства” [9, 611], а оскільки Україна лежить між Європою і Азією, то вона мала стати культурним мостом між ними (теорія “азіатського ренесансу”).

Олег Ольжич теж поділяв ідею вичерпаності Європи, але майбутнє відродження України бачив не в орієнтації на психологічну Європу, а в психологічній “окремості” України. “Противенство українського духовного життя і нашої поезії та життя й мистецтва європейського є безсумнівне, – писав він у статті “Два світовідчужання”. – У нас ідеалізм і певність посідання найвищих правд, а поруч з цим матеріалізм Європи і мертве шукання за формою” [10, 224].

Концепцію Хвильового можна назвати глобально-культурологічною, або, за термінологією Шпенглера, “філософією майбутнього”, концепцію Ольжича – такою, що виражає характер політичної орієнтації. Якщо твердження Ольжича можна сприймати як опозицію фаустівського типу культури, то тільки в сенсі виродження фаустіанства, переваги мефістофелівського начала в ньому.

Дмитро Донцов, що формувався під впливом філософії Ніцше і Бергсона, у втраті фаустівського начала вбачав причину кризових явищ культури Окциденту, яка “зробила собі божка з матеріального щастя”, обрала патроном “мистецької творчості диявола” [11, 6]. Погляди Донцова були споріднені з поглядами Хвильового, але зі своєю концепційною точкою: фаустівське начало європейської культури для нього виражалося в її творчобунтівничому дусі, який багато в чому втратила, але повинна відродити в собі українська нація.

Чи не бачимо в цих соціокультурологічних фаустівських сюжетах тих проблем, які хвилювали Франка, коли він перекладав трагедію Гете “Фауст”, писав поему-легенду “Смерть Каїна” чи ліричну драму “Зів’яле листа”? Залишаються вони

актуальними й для нас, бо триває конфлікт соціуму й біосу, знання і любові, тавра братовбивчої крові і покути провини. Це та “велика правда”, яку виніс Іван Франко з твору великого німецького поета про Фауста і яка наповнилася новими колізіями життя, розуму і серця.

1. *Гете Й.-В.* Твори. – Київ, 1969.
2. *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. – Київ, 1976. – Т. 1. (Далі у посиланні на це видання подаємо в тексті, зазначаючи том і сторінку).
3. *Білецький О.* Збір. праць: У 5 т. – Київ, 1965. – Т. 2.
4. *Рубчак Б.* “Майстер зористого “перекладу” // Світовид. – 1993. – Ч. 1 (10).
5. *Золотусский Й.* Фауст и физики. – Москва, 1968.
6. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
7. *Драч І.* Сонце і слово. Київ, 1978.
8. *Шпенглер О.* Закат Европы. – Москва, 1993.
9. *Хвильовий М.* Україна чи Малоросія? // *Хвильовий М.* Твори: В 2-х т. Київ, 1990. Т. 2.
10. *Ольжич О.* Незнаному воякові. Київ, 1994.
11. *Дошцов Д.* Дві літератури нашої доби. Торонто, 1958.

Леонід РУДНИЦЬКИЙ (Мюнхен)

ІВАН ФРАНКО І ГАЙНРІХ ФОН КЛЯЙСТ: ДО ПОЧАТКІВ УКРАЇНСЬКОЇ КЛЯЙСТІЯНИ

Немає сумніву, що Гайнріх фон Кляйст – один із найважливіших письменників-драматургів німецької літератури ХІХ-го століття. Його звичайно класифікують як романтика, але проза цього художника слова, себто новели, оповідання й короткі нариси, творить в німецькій літературі свого роду перехід від романтизму до реалізму. Це, мабуть, одна з причин того, чому ним свого часу цікавився Іван Франко. Крім того, він дуже високо цінував драматургічний талант Кляйста (про це йдеться у його статті “Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” [Збір. тв., 31, 41])* , якого він як творця сценічної літератури ставив на рівні з Шіллером і вище як свого сучасника Гергарта Гауптманна (1862-1946).

Народився Кляйст у Франкфурті над Одером 1777 року в родині пруського шляхтича. Там же студіював філософію, математику і фізику. Та згідно з родинною традицією планував здійснити офіцерську кар’єру, до якої, проте, не надавався за своєю природою. Згодом під впливом сучасних поетів-письменників, передусім таких, як Гайнріх Зшокке (1771-1848), Людвіг Тік (1773-1853), Вільгельм Мюллер (1794-1827), Теодор Кернер (1791-1813), Вілянд, Гете, Шіллер та ін., він цілковито присвятив себе літературній та журналістичній діяльності. Однак найсильніше вплинуло на Кляйста філософське мислення Канта, особливо його вчення про т. зв. “нумена” і “феномена”, на яких побудована епістимологія цього великого мислителя, як і його “категоричний імператив”.

Глибокі студії Кантової філософії навіяли у серце молодого письменника так багато сумнівів, недовіри та песимізму, що він, звідчайвшись, зламався психічно. Через це Кантівське пережиття, розчарування в особистій долі та політичними подіями його часу

* Усі цитати з творів Франка подаємо за виданням: Іван Франко. Зібрання творів: У 50-ти т. К.: Наукова думка, 1976-1986. Том і сторінки вказуємо у тексті.

Кляйст разом з приятелькою Генрієттою Фогель покінчив самогубством у Берліні 1811 року, що доводить влучність твердження, відповідно до якого німецькі романтики або переходили на католицизм, або поповнювали число тих, хто сам собі вкорочував віку.

У своїй передмові до перекладу “Маркізи фон О.”, Іван Франко твердить, що “...характер епігона великої генерації був правдивою трагедією Гайнріха Кляйста; занадто близьке сусідство велетнів, особливо Гете, не дало йому дозріти й розвинутися гармонійно, зіпсувало, здається, органічну рівновагу його могутнього й огнистого таланту, якому рівних небагато має німецька і навіть загальнолюдська література” [Зібр. тв., 25, 245].

Як його сучасники-романтики, Кляйст багато подорожував; бував він у Франції, Швейцарії, Богемії, Італії, відвідував різні міста Німеччини (Ляйпціг, Дрезден, Кенігсберг та ін.) і згодом поселився у Берліні. Кляйст симпатизував французам. Двічі намагався на їхній службі взяти участь в планованій інвазії Англії; за свої профранцузькі сентименти він був заарештований 1807 року у Берліні й вивезений до Франції.

Як багато молодих літераторів того часу Кляйст любив Шіллера й обожнював Гете, але особливо від останнього він не удостоївся ні суттєвої підтримки, ні заохоти до літературної праці. Навпаки, Гете ставився до Кляйста з великим застереженням, хоч напевно знав, що має справу з людиною непересічного таланту. Він навіть ставив комедію Кляйста “Розбитий збанок” (1808), але, не маючи відповідно відчуття до того роду й жанру, Гете поділив її на окремі дії і тим же зруйнував сукупність п’єси, спричинившись до її невдачі. Глибші причини неприхильності Гете до Кляйста слід шукати в обох особистостях. Про це вже пише Франко у передмові до свого перекладу “Маркізи фон О”, наводячи відповідні слова Гете, який твердив, що “при найщирішим намірі прийняти його (Кляйста) радо ніколи не міг позбутися почуття тривоги і відрази, бо се було немов тіло, яке природа хотіла зробити гарним, але заражене невилічимою хворобою” [Зібр. тв. 25, 246]. Гете вже тоді стояв на чітких класичних позиціях. Він же твердив, що все “класичне це здорове, а романтичне це хворе”.

Кляйст був “розірваним романтиком”, душа якого ніколи не знала спокою. Для Гете він був уособленням того, що великий

ваймарський класик уже пережив і переборов і до чого не хотів повертатися. Цю позицію Гете, мабуть, найкраще вияскравлює епізод з Кляйстовою трагедією “Пентезілея” (1808), драматичною синтезою Есхіла і Шекспіра, героїня якої – королева амазонок, закохується в Ахілла, підкоряється йому, але через непорозуміння, а головне через недовір’я, його вбиває, а відтак сама здійснює самогубство. Кляйст переслав цю трагедію Гете зі словами “навколішках мого серця”, але Гете її відкинув, гостро засуджуючи її етос (див. лист Гете від 1.02.1808). Ця драма відзеркалює головну тему творчості Кляйста, а саме: довір’я (або недовір’я) однієї людини до іншої. Цю саму ж тему опрацював Кляйст у драмі “Кетхен фон Гайльбронн або Випробування вогнем” (1808), яка закінчується щасливо. Молоде, невинне дівча Кетхен через своє непохитне довір’я до Бога і людей є позитивним антиподом воїнки-амазонки Пентезілеї. До цієї теми повертався Кляйст також у своїх інших драмах та оповіданнях, особливо у новелі “Маркіза фон О.” (1808), що її переклав Іван Франко.

До визначніших драм Кляйста слід також зарахувати фрагмент “Роберт Жіскард, герцог нормандців” з часів хрестоносних (хрестових) походів, повний скрипт якої він спалив у 1803 році в Парижі; “Германнова битва” (написана 1802, видана 1808), у якій він ставить історичну битву Германна Херускера проти римлян як символ національного визволення, і “Принц Фрідріх Гомбурзький” (написана 1810, видана посмертно 1821), у якій центральною проблемою є особиста відповідальність, військова дисципліна та послух. Перша трагедія Кляйста “Родина Шроффенштайн” (1803), що написана під впливом Шекспіра, належить до жанру т. зв. “Schicksalsdrama” (драма, в якій панує детермінізм долі), котра ніколи не здобула собі великої популярності на німецькій сцені.

Кляйстові комедії “Амфітріон” (1807), що побудована на п’єсі Мольєра, і згаданий “Розбитий збанок”, що нею особливо цікавився Іван Франко, досі не втратили своєї популярності у театральному світі.

Окрім того, що Кляйст надзвичайно талановитий драматург, він був також неперевершеним майстром малої прози. Мабуть, найбільш відомий його твір цього жанру – новелістичне

оповідання “Міхаель Кольгаас” (1808), яке, на переконання Франка, є найважливішим в епічній спадщині Кляйста (Зібр. тв., 31, 506). Тут героєм є чесна працьовита людина, котра через своє надмірно увиразнене почуття справедливості стає розбійником та вбивцею. Це оповідання, як і деякі інші твори Кляйста цього жанру, написано в творчій манері хронікально-реалістичного стилю, який підкреслює психологічний вимір його прози. Тут знаходимо те незрозуміле, неочікуване, часто глибоко приховане в людській душі, яке під впливом обставин опукло виявляється і, спонукаючи до сумнівів у почуттях людини, завершується трагедією для неї та її довкілля. Кляйст – письменник психологічних екстремів та межових ситуацій, що маркантно виявляються у мові його творів, яка служить не тільки як комунікаційний засіб, але також як основний містичний елемент оповідання. Саме тому його художня манера, його ідейно-естетичний стиль унікальний в німецькій літературі. Він виявляє тотожність мови і думки, і тим самим певний симбіоз поєднання мови та мислення, який був і буде предметом численних дослідників.

Можливо, найкращий аналіз мови і стилю Кляйстової прози дає великий німецький прозаїк ХХ ст. Томас Манн (1875-1955) у своєму есе про нього: “Поштовх, вкладений у залізну, цілковито не ліричну об’єктивність, викликає складні, вузлуваті і перевантажені речення, в яких знову і знову маємо справу з конструкціями “*dergestalt, dass – до такої міри, що...*”, які є терпеливо ковани і рівночасно виглядають гнаними шаленим темпом. Він уміє конструювати непряму мову, складену з 25 рядків, без крапки і без перерви: в ній не менше тринадцяти “*dass – що*” женуть одне за одним з коротким “*що*” при кінці, яке не є кінцем, бо після нього йде ще одне “*що*” [2, 832-833].

З цієї короткої характеристики бачимо, як подивовано вражений Томас Манн – митець класично скомпонованих речень, цим важким, але й точним синтаксисом Кляйста, котрий своїм стилем видобуває з мови крайнощі як у поміркованості, так і в невгамовності.

Цей екстремізм стилю Кляйста віддзеркалює екстремізм його тематики. Мовна манера Кляйста і зміст його оповідань

органічно поєднані. Томас Манн твердить у загальному есе, що спосіб оповідання Кляйста є “страшне в своєму ексцесі” і що автор має “смак до страхітливому”, як і “лякаючої психологічної глибини”. Манн підкреслює стилістичний і змістовний екстремізм Кляйста висловом: “Крайність – Кляйст завжди її хоче, він хоче навіть надкрайності” [3, 836] і закінчує словами: “Те, що він пропонує з незворушним виглядом, є нечуваними новаціями; і напруга, в якій вони тримають читача, має щось зловісно-специфічне. Це боязкість, страх, непевність перед загадковим, розкол розуму, жахітливе враження, що Бог помиляється, – змішання почуттів” [4, 842].

Кляйст, може, глибше, ніж інші поети, відчув, що людина існує у мові і через мову й саме цей факт надає їй “екзистенціальної непевності”. І саме тому в нього витворилася мова, яка хоч і має прикмети об’єктивного, майже журналістського характеру, однак так специфічно пов’язана з особливістю художника слова, що її переклад вимагає глибокого розуміння психіки автора та його ставлення до мови. У своєму есе “Über die Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden” – “Про поступове витворення думок при мовленні” (близько 1806) Кляйст наводить два способи висловлювання: мова як спосіб формування думки і мова як засіб подання уже оформленої думки.

Перша частина цього речення відноситься до драматичного мистецтва, бо кожен вислів, у якому щойно кристалізуються думки, мусить походити з якоїсь дії і формуватися при її аналізі. Сам синтаксис такого оформлення думки має драматичне спрямування. Про таке оформлення думки з допомогою мови Кляйст пише: “Але оскільки я все ж таки маю якесь неясне уявлення, котре вже стоїть у певному зв’язку з тим, що я шукаю, як тільки я сміливо розпочну процес мовлення, розум, прагнучи знайти тому початкові кінець, перетворює те неясне уявлення на цілковиту зрозумілість, так що усвідомлення, на мій подив, стає закінченим з крапкою” [5, 344].

Творення речення у цьому випадку – це творення самої думки. В кінці його пануюча *perceptio distincta*, і так разом з реченням постає думка. Про цей спосіб творення Кляйст говорить: “Такого роду мовлення є насправді думанням уголос. Серії уяв-

лень і їхніх значень йдуть поруч, і дії розуму для однієї і для другої адекватні їм. Мова є тепер не путами, не гальмом при колесі духу, а другим, паралельним колесом на тій самій осі” [6, 36].

Тут Кляйст має на увазі вільне висловлювання під час дискусії (що було непомірно важко для нього з органічних причин), як і рішучу вимогу остаточного вияву думки, чого вимагає кожна драматично загострена ситуація. Але, як зазначає німецький науковець Г. Гольц, він подає тут значно більше, а саме: принцип кожної конструктивної філософії, яка свої думки не встановлює, а формує, і в якій через це кожна думка є правдивою тільки у формуванні [7, 29]. Філософ Людвіг Фоєрбах чітко визначив цей принцип в одному методологічному роздумі: “Засобами розвитку є як аналітична, так і синтетична діяльність: аналітична тому, що вона не тільки абстрагує від поодиноких думок загальне поняття, але й підсумовує зі сказаного те, що в ньому не висловлене, проте все-таки нерозвинено в нім лежить, і тому є об’єктом розмірковувань, а не емпіричного розуміння; синтетична, бо визначає ідею тим, що зводить різноманітність до однієї цілості через пов’язання різних ізольованих і, здавалося б, між собою не пов’язаних у бодай невисловленому вигляді, та, по суті, все ж таки споріднених думок. Розвиток її – це генетична діяльність, тому що виглядає як передана теза, і доки так виглядає або таким способом переданий, він є незрозумілим...” [8, 2].

Застосування сказаного до Кляйстового формування думки при висловлюванні цілком зрозуміле. Фоєрбах, натомість, методологічно підходячи, аналізує тут загальний метафізичний принцип Гегеля, викладений у його “Phänomenologie des Geistes”. Гегель пише: “Правдиве – це цілісність. Однак цілісність – це тільки істотність, що завершується через свій розвиток” [9, 21]. І далі: “Це в собі [An sich] мусить себе виявити і для себе [für sich] самого настати, що означає тільки те, що воно має самосвідомість стати самим собою. Ця настанова науки взагалі або знання творить феноменологію духу. Знання, яким воно є з самого початку, або цей безпосередній дух, бездушне, це смислова свідомість. Щоб стати справжнім знанням, або елементом науки, що є її чистим поняттям, щоб його витворити, воно мусить пройти довгий шлях” [10, 26].

А саме цей “довгий шлях”, власне, не що інакше, як Кляйстів шлях від *perceptio confusa* до *perceptio distincta*. Те, що Гегель формує як загальне онтологічне визначення (*Bestimmung*) світу, те Кляйст вважає найглибшою суттю живого синтаксису. Його синтаксис є синтаксисом філософського творення думок. Думка не тому є у *statu nascendi*, що автор не має нічого оформленого, а тому, як каже Гольц, “через те, що правда полягає в цілості розвитку, в реченні Кляйста не можна відділити результат думання від самого процесу думання, бо його смисл лежить саме в його здійсненні” [11, 30-31].

У другій частині свого есе Кляйст відходить від тези внутрішньої поєднаності слова і думки й обговорює уже оформлену думку: “Зовсім інша справа, коли дух уже перед будь-яким мовленням створив думку. Тоді він мусить залишатися за своїм висловлюванням, яке, не в силі схвилювати його, не має жодного іншого виходу, як тільки зменшити напругу його схвилюваності” [12, 36]. Цю частину пояснення можна ще поєднати з попереднім, але, продовжуючи, Кляйст зазначає, що тут йдеться про відмежування мови від думки: “Коли якесь уявлення висловлене невиразно, то на підставі цього ще не слід робити висновок, що воно було невиразно задумане. Навпаки, могло бути так, що невиразно висловлене якраз було найбільш виразно задумано” [13, 36].

І лише тепер можемо збагнути ставлення Кляйста до мови. Вона для нього – медіум, у якому кристалізується і постає думка, але крім цього існують ще “думки”, які мова не може опанувати і які людина не може висловити [14]. Це поняття пояснює стилістичні прикмети новел Кляйста, зокрема перекладеної Франком новели “Маркіза фон О.” (“Die Marquise von O.”). в основних частинах якої помітно відчувається могутня сила невимовних “думок”, що їх мова не може опанувати. Так, у сцені, де маркіза відкидає свого нареченого графа Ф., називаючи його чортом, проявляється обмеженість мови у відношенні до чіткого відчуття – до “думки”. І тому, коли наприкінці новели дивовижна поведінка маркізи знаходить пояснення в її словах до графа, що “він не був би їй тоді видався чортом, коли б при своїй першій появі не був їй явивсь ангелом” (Зібр. тв., 25, 286), то цей *post factum* вислів є тільки, як правильно інтерпретує Гольц, “блідий відблиск

неспокою, який зродився від абсолютно недовисловленої, але надзвичайно ясно відчуті “думки”. По суті, це друге розуміння мови веде до пріоритету емоційно спричинених поривів і рішень у кляйстівському розумінні буття” [15, 33].

У передмові до “Маркізи О.” (1903) Франко зазначає, що він поставив собі за завдання відтворити у своєму перекладі стиль Кляйста. Дбаючи про те, “щоб переклад робив враження, подібне до оригіналу”, він “не бажав перемінювати *oratio obliqua** на *oratio recta*”, ані розбивати довгі та не раз дивовижно збудовані речення та перескоки з одного способу говорення до другого” [Зібр. тв. 25, 251].

З наведеної цитати видно, що хоча Франко й не був ознайомлений з принципами стилю Кляйста (“дивовижно збудовані речення”) так, як можна з’ясувати собі їх нині завдяки новітнім працям, все ж він відчув його зв’язок із самим оповіданням і тому намагався зберегти у перекладі ці “перескоки з одного способу говорення до другого”, тобто ті характерні прикмети стилю Кляйста, які виявляють безсилість мови висловити яскраво відчуту думку”. В той же час Франко зазначає, що перекладацька праця над літературною спадщиною Кляйста пов’язана з великими труднощами, і тому він прагне, “щоб переклад робив враження, подібне до оригіналу”, розуміючи, що повною мірою передати враження оригіналу та манеру Кляйста у цьому випадку йому не під силу [16, 158].

Характерною прикметою Кляйстових оповідань є їх вступні речення (*Einleitungs-sätze*), які у короткій об’єктивній формі подають місце дії, особу (іноді, коли треба, і час, наприклад у *Erdbeben in Chili*) і ту “*Unerhörte Begebenheit*”, цебто той нечуваний випадок, який звичайно є центральною подією усієї новели. Всі ці речі коротко, але докладно описані одним або двома підрядними реченнями. Так і у новелі “*Die Marquise von O.*” читаємо: “*In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, liess die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlherzogenen Kindern, diurch die Zeitungen bekanntmachen: dass sie, ohne ihr Wissen in andere Umstände gekommen sei, dass der*

* Непряма мова.

** Пряма мова.

Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und dass sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten” (IV, 111). У Франковому перекладі: “В М., значному місті горішньої Італії, оголосила маркіза О., дама бездоганної слави і мати кількох гарних вихованих дітей, у газетах таке: що без свого відома вона зайшла в тяж; батько дитини, яку вона має народити, нехай зголоситься, бо вона з родинних оглядів постановила вийти за нього заміж” [Зібр. тв., 25, 252].

Як бачимо, беручи до уваги поки що тільки німецький текст, після подання місця та особи дуже стислим способом окреслено тут її характерні риси. Вже з першої половини речення Кляйста довідуємось, де вона живе, хто вона, який її стан і яка її слава. Щось більше важко сказати у трьох рядках. Тут кожне слово повне описової якості. Це саме можна сказати і про три додаткові речення, з яких перше передає її припущення, друге її прохання, а третє – її намір.

Ці три “*dass*” – речення накреслюють три стадії новели: як маркіза стає вагітною, як вона шукає батька і як виходить заміж. У цих трьох реченнях, як каже Гольц, відбиваються три дії, на які поділена новела, так що тут ясно відчувається вплив драматичного елемента на розповідну форму [17, 127].

Чим же відрізняється Франків переклад цього речення від оригіналу? Насамперед Франко пропустив важливий атрибут маркізи, який доповнює її опис, – слово “*verwitwete*” (“овдовіла”). Через це створюється помилкове уявлення про стан маркізи, яке спростовується аж у третьому реченні. Цим пропуском переклад дуже послаблений не тільки з огляду на неправильну інтерпретацію але, що важливо, з огляду на неспроможність повністю передати суттєву частину новели Кляйста, тобто її вступне речення. Що стосується другої частини речення, то тут Франко передав три авторські “*dass*”, вживши тільки одне “що”, внаслідок чого переклад втратив згаданий драматичний елемент, що характеризує оригінал.

Наступні два речення оригіналу містять додатковий опис маркізи і вводять читача *in medias res** новели без найменшого

* В саму суть справи.

суб'єктивного додатку. В перекладі ці два речення (всупереч Франковим намірам, висловленим у передмові) розбиті на три, тому переклад втрачає кляйстівську форму. Характерного і надуживаного Кляйстом сполучника “dass”, який в оповіданні графа про його пригоди (IV, 117) вживається 15 разів, Франко уникає, де тільки можна, так що у перекладі цієї частини українське “що(б)” вжите тільки чотири рази [Зібр.тв., 25, 257]. Так само втрачається характерний для Кляйста сполучник “indem”; його Франко не перекладає, а передає через синтаксичну зміну речення, чи пропускає цілу фразу, яку це слово започатковує (див. Зібр. тв., 25, 260) – “Маркіза висловила...” і “Die Marquise war derselben Meinung” IV, 120), чи запобігає перекладові цього слова, не передаючи Кляйстового “перескоку” з одного способу мовлення до іншого, як це бачимо у сцені між комендантом та маркізою.

В оригіналі читаємо: “Herr meines Lebens! rief die Marquise, erhob sich leichenblass von ihren Knien und elite aus seinen Gemächern wieder hinweg: “Man soll sogleich anspannen”, sagte sie, indem sie in die ihrigen trat; setzte sich, matt bis den Tod, auf einen Sessel nieder, zog ihre Kinder eilfertig an, und liess die Sachen einpacken (IV, 130). У перекладі натомість: “Пане мого життя! – скрикнула маркіза, поблідла, як труп, устала на ноги і вийшла геть із його покоїв. Уходячи до своїх кімнат, веліла зараз запрягати і, смертельно знесилена, сіла на кріслі та почала сквапливо одягати своїх дітей і веліла пакувати свої речі” [Зібр. тв., 25, 270]. Шляхом втілення вигуку “Man soil sogleich anspannen” в опис подій Франко позбувається сполучника “indem”. Перекладом “in die ihrigen” більш зрозумілим “до своїх кімнат” він вводить два слова (“покої” і “кімнати”) замість одного “Gemächer”. Та найбільш помітне те, що Франко не дотримується обіцяного ним у передмові способу перекладання – змінювати перескоки від одного способу мовлення до іншого, а навпаки, цілковито нехтує ним. Вплив такого відхилення від стилю Кляйста ми вже зазначали.

Важливість наведених окремих слів для Кляйстового стилю дуже велика, бо за їх допомогою він не тільки дотримується свого репортажного, хронікального стилю і надає описові документального характеру, але й домагається великої концентрації подій

і часу. Подібну роль відіграють і такі слова, як “derselbe”, “diejenige” та інші, які Кляйст вживає замість займенників і яких Франків переклад теж не передає.

Роль синтаксису в інтерпретації Кляйстової прози надзвичайно важлива. Гольц, наприклад, стверджує, що “згодом у стилі розповіді, обмеженому до фактажу, синтаксис, який пристосовано до структури значення справи і який в деяких випадках виставляє цю структуру на світло, перебирає на себе функцію інтерпретативного коментаря” [18, 139]. Найменша зміна порядку слів чи якась інша впливає на цілість новели. Доказ цього тісного зв'язку синтаксису із змістом бачимо, приміром, у шостому реченні новели: “Doch ehe sich die Abschätzung noch, hier der Bedrängnisse, denen man in der Festung, dort der Greuel, denen man auf dem platten Lande ausgesetzt sein konnte, auf der Wage der weiblichen Überlegung entschieden hatte, war die Zitadelle von den russischen Truppen schon berennt und aufgefordert, sich zu ergeben” (IV, 111-112). У перекладі це речення сьоме, і звучить воно так: “Та заким іще способом жіночого обмірковування розважено докладно, що гірше – чи невгоди, яких можна було ждати в кріпості, чи страховища, на які можна було наразитися на селі, на цитадель вдарило російське військо і візвало її, аби піддалася” [Зібр. тв., 25].

Детальний аналіз німецького речення підтверджує наведену думку Гольца. Одним реченням, яке тільки подає факти, Кляйст описує те, що сталося упродовж тривалого часу (принаймні кількох днів). З уваги на протиставлення двох негативних можливостей (“hier... Bedrängnisse... dort der Greuel”) перша частина речення створює майстерну мовну рівновагу і виявляє прихований осуд (сполучник “ehe” підсилено слівцем “schon”) жіночої нерішучості, внаслідок якої втратився дорогий час, що змусило мешканців цитаделі стати об'єктом подій замість бути їх суб'єктом. І саме тому, щоб передати це враження, друга частина речення має пасивну форму, що контрастує з першою й одночасно робить її залежною від неї. Синтаксис передає тут психологічний стан людей, які не володіють ситуацією в даних обставинах і змушені бути пасивними через свою попередню нерішучість. Пасивна форма підкреслює також головний психологічний мотив, який характеризує героїню, – її невміння

діяти самостійно аж до часу її вигнання з батьківського дому. Франків переклад лише частково відтворює усі ці нюанси Кляйстової мови. Компресивність часу можна відчутти у перекладі майже так, як в оригіналі, прихований осуд “жіночого міркування”, натомість, втрачає дещо на іронії: “та” відтворює до певної міри враження “ehe”, але бракує підсилення, що його оригіналові надає слівце “schon”. Другу частину речення Франко переклав в активній формі (“на цитаделю вдарило російське військо”) і тим позбавив речення його зв'язку з мешканцями цитаделі. Переклад не показує їх пасивності, тому замість однієї пов'язаної цілості стоять поряд дві окремі події. Недарма каже Гольц: “Будову речення Кляйста слід читати уважно, – вона включає людську субстанцію фактажу, вона є виразом, який випромінюється зі звичайного твердження” [19, 140]. Інша річ, що пасивна конструкція засальне дуже відповідає духові української мови, і тому перекладач цієї частини твору опиняється перед певною дилемою, з якої нелегко вийти.

Як бачимо, найменша синтаксична зміна, зроблена перекладачем, відбивається на якості перекладу, а пропуск, на перший погляд, незначного слова може спричинити важливу семантичну зміну. Подібне трапляється і тоді, коли перекладач додає слова чи навіть речення, яких нема в оригіналі. На щастя, таких додатків у перекладі небагато.

У підході до окремих слів чи виразів, які повторюються в оригіналі, Франко виявляє брак послідовності, перекладаючи той самий німецький вираз різними українськими поняттями. Наприклад, вислів “gut sein (werden)”, який повторюється тричі у розмовах маркізи з її матір'ю, Франко передає трьома різними фразами: дослівно “коли тільки ти будеш добра зо мною” [Зібр. тв., 25, 279] – німецьке “wenn du mir ... gut wirst” (IV, 140); стандартним висловом “коли мене любиш” [Зібр. тв., 25, 281] – “wenn du mir gut bist” (IV, 141) і українською ідіомою у фразі “я ніколи не мала би вже серця до тебе” [Зібр. тв., 25, 267] – “ich würde dir niemals wieder gut werden” (IV, 128). Не однаково перекладає Франко й інші вислови, перекладаючи їх до тексту так, як йому зручно. Два ідентичні німецькі речення: “Die Marquise war derselben Meinung” (IV, 120) і “Die Mutter war derselben Meinung” (IV, 123) у пе-

рекладі виявляють малу схожість: “Маркіза висловила сю саму думку” [Зібр. тв., 25, 260] і “Мати також притакнула” [Зібр. тв., 25, 236].

Натомість, Франко майстерно перекладає німецькі ідіоми. Речення “Die Obristin war gerade gegenwärtig, als der Kommandant diesen Brief empfing; und da sie auf seinem Gesicht deutlich bemerkte, dass er in seiner Empfindung irte geworden war...” (IV, 137) влучно перекладене з допомогою виразу “... що він був збитий з пантелику” [Зібр. тв., 25, 276]; вияв здивування “wer nur, in aller Welt” (IV, 143) добре передано виразом “хто в Бога святого” [Зібр. тв., 25, 282]; опис “Der Graf stand wie vernichtet” (IV, 145) знаходить добрий відповідник у реченні “Граф стояв мов знівечений” [Зібр. тв., 25, 285]. Майстерно передає Франко і Кляйстів оксиморон “mit... bescheidener Zudringlichkeit” (IV, 133), який влучно характеризує ставлення графа до маркізи при їхній третій зустрічі, українським “з... скромною нахабністю” [Зібр. тв., 25, 273].

Таким чином, у роботі над перекладом Кляйстової “Die Marquise von O.” Франко зустрівся зі значними труднощами, яких повністю подолати не зміг. Годі називати переклад “винятково вдалим” [20, 158] без жодного застереження, однак його вартість безперечна, тому що він, як того й бажав Франко, був початком ознайомлення українського загалу із творчістю великого німецького письменника.

Ще вище, ніж повістяра, цинив Франко Кляйста-драматурга, вважаючи, що він – “один із найбільших талантів німецької літератури, драматик, якого перевищив у Німеччині хіба один Шіллер” [Зібр. тв., 25, 249]. З драматургічної спадщини Кляйста Франко в 1884 р. переклав і переробив для театру “Руської бесіди” у Львові комедію “Der zerbrochene Krug” – “Розбитий збанок” (1808). Ця переробка (за визнанням самого Франка, не дуже вдала) пролежала 20 років і появилася на сцені аж у 1905 р. [21, 419]. На жаль, Франків “Розбитий збанок” нам недоступний. Правдоподібно, що переклад ніколи не був друкований, рукопис, мабуть, загубився. З Франкової примітки до статті С. Чарнецького “Гостина театру “Руської бесіди”” у Львові відомо, що не повелося цій п'єсі на сцені. Франко писав: “Відіграно її (комедію) попросту погано... Режисерія мов навмисне подобирала до

кожної ролі особи, найменше для неї відповідні. З виємком д. Гембіцького всі грали мов на злість, усі кричали, де треба було говорити, а дехто для відміни булькотів таке, чого не можна було розуміти. Пані Осиповичева вищала, актор, що грав Данка, стояв і говорив перед судом мов у коршмі або на толоці, писар відповідає на питання начальника таким тоном, як погонич промовляє до коней і т.д. Одним словом, вистава “Розбитого збанка” (...) лишила у мене якнайприкріше вражінє” [22, 245].

Стисло характеризуючи творчість Кляйста у згаданій передмові до “Маркізи фон О.”, Іван Франко писав: “...Величезна інтенсивність чуття, сильно напружений драматизм акцій та замилювання до патологічних появ душі або тіла зближують Кляйста з іншим геніальним і так само нещасливим письменником ХІХ віку, з великим росіянином Федором Достоевським” [Зібр. тв., 25, 249]. Це, мабуть, перше зіставлення в такому аспекті, нещасного німця з великим і майже таким же нещасним росіянином, вказує на Франків талант збагнути суттєве в процесах літературної творчості авторів різної національності.

Праця Івана Франка над творчістю Гайнріха Кляйста це перший поважний внесок в українське пізнання великого німецького прозаїка і драматурга ХІХ ст. Жаль, що досі Кляйст у зіставленні з такими німецькими поетами, як Гете, Шіллер, Гайне і Рільке, порівняно мало відомі в Україні. Слова Миколи Євшана, сказані про німецьких читачів ХІХ ст., “Гете та Шіллер стали для широкої публіки класиками, і пройшов без визнання у сучасників талант Кляйста” [23, 597] відносяться “*mutatis mutandis*” на жаль, сьогодні також до українців.

Життя і творчість Гайнріха фон Кляйста заслуговують на більшу увагу зі сторони українських перекладачів та літературознавців.

1. Франко Іван. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Іван Франко. Зібр. тв.: У 50-и т. - Т.35. - К.: Наук. Думка, 1981.
2. Mann Thomas. Gesammelte Werke: In zwölf Bänden. - В.9. - Oldenburg, 1960. - S. 832-833.
3. Ibid. - S. 836.
4. Ibid. - S. 842.

5. Kleist Heinrich V. Werke: In sechs Teilen. - Т.5. - Auf Grund der Hempelschen Ausgabe, hrsg. v. Hermann Gilow, Willy Manthey, Wilhelm Waltzold. - Berlin; Leipzig, o.J. - S. 344. Всі цитати з творів Кляйста наводимо за цим виданням, частину і сторінку цитат із новели “Die Marquise von O.” подаємо в тексті.
6. Ibid. - S.36.
7. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. - Frankfurt am Main - Bonn, 1962. - S.29.
8. Feuerbach Ludwig. Sämtliche Werke. - В. 4. - Hrsg. v. Wilhelm Bolm und Friedrich Jodl. - Stuttgart. - Bad - Cannstatt, 1959. - S.2.
9. Hegel G.W.F. Sämtliche Werke. - В.2. - Hrsg. v. Johannes Hofmeister. - Leipzig, 1949. - S. 21.
10. Ibid. - S.26.
11. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. - S. 30-31.
12. Kleist Heinrich V. Werke. - Т. 5. - S. 36.
13. Ibid. - S. 36.
14. Г.Г.Гольц, пояснюючи вжиту ним термінологію, пише: “Мова не опановує того, що є виразно відчутним (те, що у Кляйста виступав як виразно (“задумане”) сказане не передає того, що малось на увазі...” (Див. / Macht und Ohnmacht der Sprache”, S. 32); у примітці він додає: “Ми мусимо “думки” завжди ставити у лапки, тому що йдеться тут не про думки, а радше про глибинні психологічні процеси, які самі не можуть добитися до конкретної форми думки. Те, що Кляйст у теорії дозволяє, щоб ці обидві психологічні царини співпадали, дає нам ключ до внутрішнього розуміння психологічної форми” (Там само, с. 33).
15. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. - S. 33.
16. Журавська І.Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури. Київ: Академія Наук УРСР, 1961. - С.158.
17. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. - S. 127.
18. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. - S.139.
19. Ibid. - S. 140-
20. Журавська І.Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури. - С. 158.
21. Див. Франко Іван. Твори. - Нью-Йорк: “Книгоспілка”, 1956-62. Т.17. - С.419.
22. Див. Літературно-науковий вісник. - Т. 29. - 1905. - С. 245.
23. Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Основи, 1998. - С.597.

ІВАН ФРАНКО І УКРАЇНСЬКА ХРИСТІЯНСЬКА ТРАДИЦІЯ

Попри всю широту зазначеної теми, існують кілька моментів, які її суттєво конкретизують, тобто виповнюють відношення Івана Франка до української християнської традиції реальним змістом. Це, по-перше, студії над тими джерелами, які, на його думку, визначили характер засвоєння та інтерпретації християнських ідей; по-друге, його досліди над релігійною у своїй основі творчістю авторів, яких ми тепер називаємо бароковими; по-третє, художні твори самого Івана Франка, передусім “Мій Ізмарагд”, що з’являється як рефлексії над осмисленням християнського спадку, як пересвідчення у його непроминально рятівній для людської душі силі. Єдність цих моментів визначає особливість Франкової медієвістики та дає можливість у ньому самому бачити носія традиції.

Інші твори Івана Франка, як, скажімо, його поеми, що є втіленням своєрідної герменевтики старозавітних, новозавітних, апокрифічних текстів, тут не розглядаються не з тієї причини, що народжуються з глибокого переосмислення традиції. Завдання цієї статті набагато скромніше і пов’язане зі спробою поглянути через призму Франкових оцінок і вражень на джерела українського барокового мислення, а відтак пояснити Франкову рецепцію тих явищ, які належать до барокової епохи.

У свій раціоналістичний вік, ставши, як сказав Євген Маланюк, виявом національного інтелекту [1; 195], Франко ледве не одинокий з-поміж українців, який так глибоко занурюється в історію та філософію християнства. Найліпшим прикладом тут може бути його велика робота про “Варлаама і Йоасафа” з підзаголовком: “старохристиянський духовний роман і його літературна історія” [2]. Франко вивчає твір, який разом з іншими греко-візантійськими повістями заповнює прогалину між старогрецьким і новоевропейським романом. Певна річ, ці студії зумовлює наявність українського перекладу “Варлаама і Йоасафа” в Крехівському монастирі, що є однією зі шести першоновісій, котрі

у зіставленні розглядає Франко. Не забуваючи про загальні перспективи розвитку роману, Франко детально зупиняється над джерелами та історією тексту, над історією його дослідження та історією перекладів, над різножанровою трансформацією змісту повісті. Таким чином, виникає можливість переконатися і в тривкості ідей, які визначили українську християнську традицію, і в тривкості викладових форм, які зберігаються й активно функціонують до кінця XVIII ст.

Водночас на прикладі цієї пам’ятки розглянуто великий світовий сюжет, у якому вона відіграє ключову роль. Не кажучи вже про той пласт наукових джерел, які, по суті, могли бути доступні завдяки Франкові.

Історія європейської літератури невіддільна від християнської традиції, а сама традиція постає як синтез культури попередніх дохристиянських віків, що враз міняється з печаттю хрещення. Франко послідовно намагається простежити вплив, який чинить на становлення новоевропейської романістики християнський духовний роман, розуміючи під ним “... оповідання, писані в тоні і стилі житій святих, діяній апостольських або откровеній та видіній, пройняті не раз високим духом релігійним, гарячою вірою, а то й переплетені обширними викладами християнської догматики; та проте в їх епічному скелеті дуже легко розпізнати ті самі основні схеми і ситуації, якими так характерно визначається старий грецький поганський роман” [3; 317-318].

Виклад змісту повісті, порівняння різних редакцій, новіших і старіших приписувань, перекладів різними мовами у різних жанрах відкриває захоплюючу історію одного твору.

Українська версія повісті, за переконливим свідченням Франка, давніша від інших. Він розглядає шляхи, якими ця повість приходить у нашу літературу спочатку у XIII столітті зі Сходу, а у XVII – з Заходу, породжуючи велику жанрову ієрархію: прозу, поезію, драму. Відтак українська література постає як частина світової літературної історії і як питома єдність давнішого і новішого своїх періодів, джерело творчості українських поетів, а серед них й творчості самого Франка.

Франкові студії дають можливість виявити походження тих семантичних і риторичних схем і моделей, які використовувалися

у пізнішому дискурсі, як, скажімо, теза про “вільну волю в чоловікові”, що визначила структуру розлогої барокової парадигми – від Кирила-Гранквіліона Ставровецького до Григорія Сковороди, а далі, можливо, й самого Івана Франка з його концепцією “цілого” чоловіка. За текстом повісті український читач міг ознайомлюватися з подібними духовними проблемами. Інша річ, що маючи таку можливість, міг не завжди скористатися з неї. Проте популярність деяких цитат і алюзій зі Святого Письма, які зустрічаються в повісті про Варлаама і Йоасафа, переконують у тому, що повість була популярною лектурою. Багатьох українських барокових авторів об’єднує, наприклад, така характеристика світу: “Въ свѣтлыа и славныа ризы облъченым и славою грѣдѣщемъся, вьнѣтр сут мертвця смърдя кости и злых дѣл, испльнь” [4; 332]. Чи проблема вибору “тісного” шляху, який, за словами Івана Франка, виказує “найвище бажання чоловіка – бути Сином Божим” [5; 324].

Франко звертає принагідно увагу на функціонування “топосів” або, як він каже, “обігових монет літературних”, що є показником традиційності українського літературного світу, поєднуючи різні його частини.

У такому всебічному охопленні повісті про Варлаама і Йоасафа виділяється Франкове зацікавлення притчами, апокрифічними мотивами і сюжетами, їх походженням, характером засвоєння й побутування. Він часто простежує сліди одного й того ж апокрифу у різних перекладних версіях. Ці однакові чи подібні форми або їх уривки, як і загальний сюжет повісті, дають підстави говорити про жанрову специфіку, про особливості зв’язків між жанрами і між текстами. І ці зв’язки так само стають предметом дослідження, наприклад, зв’язки між повістю про Варлаама і Йоасафа і тією житійною легендою, яку помістив у своїх “Четьї-Мінеях” Дмитро Туптало. “В тій Четьї-Мінеї, – наголошує Франко, – легенда про Варлаама і Йоасафа була багато разів передрукована і розходить ще й нині не тільки по монастирях, по церквах та між духовними, але також серед письменного селянства; що вона була улюбленою лектурою вже в початку нашого віку, на се маємо свідоцтво Шевченка в його епілозі до “Гайдамаків” [6; 453]. Висловлюючи думку, що на українській

житійній версії позначився західний вплив, Франко пише про значення, яке мав український переклад для інших літератур, зокрема румунської, і український варіант повісті, і українська житійна версія, і українська редакція Йоасафовой пісні про пустиню [7; 453-454]. Франко зазначив, що перший короткий віршовий варіант повісті належить Лазареві Барановичу, припускаючи так само латинське джерело цього перекладу. Характер засвоєння та інтерпретації старозавітних, новозавітних, апокрифічних мотивів, імена, які згадує автор повісті, насамперед “апостола над апостолами” Павла чи імена, які не згадуються, але легко впізнаються за цитатами, як апостола Петра, дають Франкові підставу простежити особливості зв’язків між канонічними та неканонічними текстами та зробити переконливий висновок про те, що ці зв’язки вибудовуються на подібному, найчастіше дослівному, розумінні біблійного сенсу [8; 395].

Словом, Франкове дослідження засвідчує, що повість “Варлаам і Йоасаф” мала велике значення для становлення і розвитку української християнської традиції.

Про інші грані цієї традиції у візії Івана Франка довідуємося з більших чи менших студій над українськими творами. Його, правду кажучи, хвилює багато проблем, пов’язаних з літературою українського середньовіччя, але з-поміж них значне місце займають проблеми християнської моралі, особливо тоді, коли йдеться про вірші. Прояви моральних переживань служать Франкові для того, щоб вибудувати свою ієрархію творів і імен: першість належить тим, у яких християнська мораль визначає ставлення до світу і до людей, дорівнюючи ширості поетичного чуття, у яких ця мораль не обтяжена догмами. Його негативні здебільшого оцінки “вчених” поетів Києво-Могилянської Академії випливають з несприйняття раціонально-логічного доведення християнських істин. Співвідношення віри і розуму, яке постає від початків християнства, добре відоме Франкові, але якраз його, співця розуму, зворушує щирість і безпосередність релігійних поривів. Йому близький у своїй ширості Іван Вишенський. Він уважно вчитується у вірші о. Віталія, який застерігає перед світом (“Ібо все в мире тщетно любление, Суета и духа озлобление” [9; 163]), який “волить пригадувати своїм читачам ті обов’язки праці.

поздержливості і пильності, які накладає на них праведне життя”, у віршах якого образ Христа що “всіх закликає до себе, всім відчиняє райські ворота, не позбавлений поетичного тепла” [10; 163-164].

Певна річ, у враженнях від прочитаного віддизивався не лише літературний, а й життєвий досвід поета, що посилював потребу християнських засад співжиття. “Мій Ізмарагд” не міг бути лише результатом зацікавлення середньовічною культурою – він появився від обпікаючої душі Божої правди.

У цій збірці Франка продовжуються інтерпретації “старих” поетів, хоч він борониться перед їх іменами. Чи тому, що істина безіменна? Франкове небажання посилатися тут на джерела, на першообраз, можна зрозуміти як народження моделі, якщо модель – це схема, яка зникає [11; 140]. Частина барокових схем зникає допіру в тексті Франка. Образ перлів з вірша “Книги – морська глибина” нагадує “Перло многоцінне” Кирила-Транквіліона Ставровецького. І справді, Франко лише стисло і у світській манері висловив те, що Кирило подає як процес, результат і зміст праці над Святим Письмом, як основний шлях народження своєї книги. Сягаючи спільної скарбниці, Франко поводить як Майстер, який шліфує й оберігає скарб, який усвідомлює, що робить це інакше, ніж інші.

Франкові міркування про літературний спадок зрілого бароко достатньо суб’єктивні. У цьому суб’єктивізмі відбивається як особистий, так і загальний стан сприйняття. Зрештою, Франко не робив тасмниці з того, що одне сприймав відкритим серцем, а перед іншим це саме серце замикалося. У діалозі “На склоні віку” (перед Новим роком 1901) устами Іларіона він пояснює, що кожне узагальнення має суб’єктивну вартість, що це тільки частина правди, але при кожній спробі виразити минуле одним реченням “буде рівночасно зазначений певний горизонт, буде дане щось таке, що допоможе мені зрозуміти погляди і уподобання самого автора речення. А се також не пусте діло, і навіть хто знає, чи не важніше від винайдення якогось голого абстракта, що обіймав би сотки таких часткових правд, а не маркував би різко жадної” [12; 287].

Франкове критичне прочитання творів XVII – XVIII ст., то і є те різне маркування, яке має для цих творів рятівну функцію, бо виносить їх на світло нового часу. І християнство як тип

сприймання, прочитання, написання, поступування є найзагальнішим чинником, що об’єднує часткові правди різних літературних поколінь.

У цьому сенсі його дослідження й інтерпретації християнських мотивів мають характер своєрідного палімпесту: нове пишеться по старому в міру того, як проглядає істина, і авторське слово виявляє свою нічийність, на чому наголошував Франко у передмові до “Мого Ізмарагду”. Поетичний відгомін почуття проривається через обов’язкові формули, через літературний канон, через ритуальність вислову. І духовно-історичний вимір вбирає в себе неперехідну актуальність порушених проблем. Власне цілісність “Мого Ізмарагду”, попри книжність авторської свідомості, твориться на основі християнської стратегії, особливо важливої для автора. У чому ж полягає сенс цієї стратегії? Насамперед, гадаю, у сподіванні “праведного суду”.

Можна вважати, що образ суду – людського і Божого – наскрізний. “Поет мовить”, маючи свою гірку правду:

*З дрібних штигань мої повстали рани,
Частками жерла моє серце скрута,
Я й сам не знав, де ті мої тирани?
З дрібних огнів сплелись мої кайдани* [13; 182].

І “Україна мовить”, як внутрішній голос самого поета, знаючи його правду, але знаючи й інше:

*Твого я найкраща частка
З тобою враз не ляже в гріб* [14; 183].

Нарешті, “Рефлексія” – поет благословить свій рідний край і для нього благає з неба:

*Щоб сіячів твоїх їх власне покоління
На глум не брало і на сміх,
Щоб монументом їх не було те каміння,
Яким в відплату за плодючєс насіння
Ще при житті обкидувало їх* [15; 184].

Певна річ, ця діалогічність форми давала Франкові можливість наголосити, що не потребує посередників між собою

і Україною. А відтак логічним ставало звернення до двох відомих адресатів з того “власного покоління” – як спроба оправдатися і як спроба вступити в розмову. “Поклони” – віддання належного – об’єднують широку гаму почуттів – вдячності, іронії, несправедливості, прощального смутку.

Життєва актуальність порушених у I розділі проблем органічно переходить у загальнохристиянський вимір і досвід – це “Паренетікон”: стихає біль, зникає сумнів, зростає віра:

*Хоч би все небо папером було,
Хоч би все море чорнилом було,
Зорі б на пера всі перекувать,
Ангели б сіли там пір’ям писать,
То не списали б – так мудрий прорік –
Мудрості Божої ввік [16; 206].*

Після “Паренетікону” – “Притчі” з їх промовистими назвами – про життя, про віру, про любов, про красу, про приязнь, про вдячність, про покору, про правдиву вартість, про нерозум, про радість і смуток, про піст, про смерть. Досить читати самі назви, щоб вловити перегук з двома попередніми розділами “Мого Измарагду”, а водночас побачити, як майстерно володіє автор секретами синхронної поезики, якого. неповторного франківського колориту набувають “старі” притчі. Зрештою, здається, він сам захоплено спостерігає за можливостями викладових форм, за розвитком літературної теми. І його “Легенди” розширюють ці можливості і перспективу цього розвитку. Останні цикли “По селах”, “До Бразилії” – поява новітніх притч і легенд, які увиразнюють внутрішньо-психологічний план Франкової книжки, викликають подив промовистістю нових подій. Тепер стають помітними наскрізні Франкові змисли від “правди з простих уст” (“Як у хвилі сумніву і муки Вчитель мудрий не найдеш тобі, То приймай потіху і науки З простих уст, загублених в юрбі”) до листів з Бразилії. І так само, як теперішнювалися в житті поета старі, вічні теми, так з його волі теперішність ставала літературною.

Навіть такий побіжний погляд на Франкове прочитання й інтерпретацію християнських джерел і християнської моралі дає

підставу побачити яскравий вияв цілісності українського літературного мислення, яку зумовили ці джерела. Франко реконструював багатогранний образ великої літературної епохи, у якому відбився образ самого Франка, його “щиролюдське лице”. Якщо у своїх оцінках він не раз віддає перевагу явищам ранішим, ніж барокові, то його поетична версія постає з єдності українського духовного досвіду, в якому присутні тематичні і викладові здобутки бароко.

1. *Маланюк Є.* Франко як явище інтелекту // *Маланюк Є.* Книга спостережень. Статті про літературу. – К., 1997. – С. 195.
2. *Франко І.* Зібрання творів: У 50-ти томах. – Т. 30. – К., 1981.
3. Там само. – С. 317-318.
4. Там само. – С. 332.
5. Там само. – С. 324.
6. Там само. – С. 453.
7. Там само. – С. 453-454.
8. Там само. – С. 395.
9. *Франко І.* Зібрання творів... – Т. 31. – С. 163.
10. Там само. – С. 163-164.
11. *Гадамер Г.* Істина і метод. Основи філософської герменевтики. – К., 2000. – Т. 1. – С. 140.
12. *Франко І.* Зібрання творів... – К., 1986. – Т. 45. – С. 287.
13. *Франко І.* Зібрання творів... – К., 1976. – Т. 2. – С. 182.
14. Там само. – С. 183.
15. Там само. – С. 184.
16. Там само. – С. 206.

ПРАГМАТИЧНА НАВАНТАЖЕНІСТЬ ВНУТРІШНЬО-ФОРМНОЇ НОМІНАЦІЇ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі оповідання І.Франка “Вугляр”)

Функціонально-комунікативний, прагматичний аспект дослідження мовних явищ передбачає розкриття того, **як і чому** відбувається взаєморозуміння (погодження) в комунікативному акті, як парадигма інтерсуб’єктивності взаємодіє із суб’єктивним баченням світу, розумінням ситуації мовлення, як мовець впізнає інтенції співбесідника, стан його “навмисної або невільної нещирості, попереднього зговору та вимушеного погодження” [1].

Враховуючи те, що “комунікативна реальність завжди навантажена поцейбічною трансцендентальністю мови, яка завжди вже є, але яка завжди ще має відбутися в певних контингентних умовах” [2], тобто в реалізації комунікативних актів важливу роль відіграє не лише денотативне значення висловлення, але й сукупність усіх семантичних відтінків, що витворюються умовами комунікативного поєднання, – вважаємо, що значущою в цьому процесі є внутрішня форма (ВФ) слова.

Чому ВФ слова – один із засобів розкриття дійсності і в парадигмі комунікативної інтерсуб’єктивності, і в модусі суб’єктивного її відтворення? Насамперед тому, що ВФ слова тісно пов’язана з мисленням, з когнітивними структурами, що формують знання, умотивовують вербалізацію певного фрагмента дійсності.

ВФ слова розширює структурно-семантичну, аксіологічну, асоціативно-образну моделі номінацій, у яких вона реалізується.

ВФ слова, і внутрішньоформна номінація зокрема, тісно пов’язуються з семантико-семіотичними блоками духовної культури, з принципами їх ономасіологічної організації, що дає змогу глибше розуміти комунікативний сегмент, враховувати при його декодуванні етнознакові мотивації, символічні й прагматичні конотації, а також закладені у свідомості носія культурної традиції архетипні смислові нашарування.

У названих аспектах ВФ слова виявляє себе у різних типах розмовних дискурсів, де розкриваються різні способи оприяв-

лення смислів (через механізми ототожнення, включення, перетинання, диз’юнкції та ін.), факультативно вона включена у канонічну мовленнєву ситуацію [3], що передбачає наявність комунікантів, спільність мовного коду, єдність місця і часу, в яких відбувається спілкування, “тотожність світу комунікантів і світу їх референції” (О.Попова).

Та найбільшою мірою її “егоцентричність” виявляється у художньому тексті як комунікативній макроструктурі, сформованій різними типами комунікативних ситуацій. Комунікативно навантажена, ВФ слова може виступати ключем до розуміння внутрішнього динамічного взаємозв’язку висловлювань, виявляти комунікативну компетенцію мовців чи умови її порушення, прогнозувати послаблення “комунікативного консенсусу”, конвенційно узвичаєних способів сприйняття чи, навпаки, допомагати мовцям (героям твору) або читачеві й автору тексту будувати багатовимірний поліфонічний діалог, формувати “рух комунікативних струмів по вертикалі (Ю.М.Лотман)” [4] чи горизонталі, “притягаючи” значення, породжені інтертекстуальними зв’язками.

У художньому тексті, на нашу думку, ВФ слова є прагматично маркована, бо не лише сприяє розгортанню окремих сегментів тексту, а й кваліфікує ставлення читача (дійових осіб чи й автора) до зображуваного. У сукупності з іншими функціонально-семантичними категоріями тексту вона увиразнює співвідношення між змістом висловлювання і дійсністю.

Сприймаючи художній текст під кутом комунікативно-прагматичного навантаження, шукаючи вмотивування характеру зображуваного, читач звертає увагу на мету висловлювання, умови комунікації героїв, на ті (не завжди помітні) відтінки значень, які здатні створювати імпліцитний комунікативний фон.

При цьому зауважимо, що внутрішньоформна номінація не обов’язково семантично протяжна у всіх сегментах тексту – її дія може маніфестуватися ізосемантично (іншим ізофункціональним елементом чи й цілим кореферентним рядом), вводиться семантично неспорідненим текстуальним елементом.

Так, в оповіданні І.Франка “Вугляр” ВФ ключового слова не є, на перший погляд, актуальною. Хоча заголовна номінація

дає підстави вважати, що в тексті йтиметься про особу, пов'язану з видобутком вугілля (вугляр – “людина, що випалює деревне вугілля” [5]) і, можливо, розкриватиметься концептуальне поле з аналогічним інваріантним значенням (ймовірно, за посередництвом одиниць типу *вуглик*, *вугляний*, *вуглярка*, *вуглярство*, *вуглярчук* [6] та ін.), – все ж ВФ слова поза текстом не акцентує на умовах і цілях комунікації, вона не кваліфікує текст з погляду аксіологічного виміру, тобто ВФ слова ще не є прагматично навантажена.

У процесі розгортання наративної лінії – діалогу читача з оповідачем, – коли формуються окремі ланки інтродуктивної мовленнєвої ситуації, стає аксіологічно маркованим корпус номінативних одиниць на означення часу і місця дії, – тоді неоприявленому внутрішньоформному значенню уже “підготовлено” умови набуття ним комунікативної значущості.

Актуалізуючи лексико-тематичне поле з вершиною *гостинець* (*шлях*), автор не тільки кваліфікує умови зустрічі комунікантів, представляючи читачеві експліцитну оцінку дійсності. Через конвенційну мотивацію її сприйняття (окреслений стандарт ситуації є максимально “низьким” на шкалі цінностей) він підводить читача до думки, що всі інші ситуації, крізь які проходить у тексті діючі особи, в найзагальніших рисах є наперед визначеними, бо концептуальний і модальний стрижні тексту уже закладені в названому мислеобразі (*гостинець*).

У символічно-конвенційному плані *новий гостинець* повинен би асоціюватися з чимось кращим, таким, що, заперечуючи старе, зорієнтовує на майбутнє, акцентуючи у бутті стверджуючі позитивні настанови.

Однак у тексті не лише підкреслено асиметрію старого й нового (зі знаком мінус останньому); *новий гостинець* уособлює приреченість тих, хто його будує і кому він повинен слугувати. Порівняймо:

Не знаю, чи злий, чи добрий демон справив мене на новий гостинець... Не знаю, чи вам коли лучилося їздити новим гостинцем, котрий ще мурують, а до того мурують на жовтій, дощами і водами весняними розмоченій глині. Чи їдучи, чи йдучи, мусили ви проклинати його [7].

У названому сегменті комунікативно важливими є імпліцитні характеристики денотата, співвідносні зі стрижневим словом: сам оповідач ніколи б не вибрав цей шлях (його вибором керували демонічні сили); комунікант проклинав його (емпіричний досвід сформував переконання, виражені імперативно-прагматичними висловлюваннями з елементом *мусили*); отримані знання про дійсність є типовими: це ж саме *мусив робити кожний*, хто проходив крізь аналогічну ситуацію (трансцендентальний синтез емпіричного формує імперативи тексту й оцінний аспект зображуваного).

Крім того, номінація *гостинець* містить яскраво виражене внутрішньоформне значення, яке на рівні архетипної семіотики фокусує концептуальне протиставлення “свій – чужий”, що є носієм і семантики з негативним значенням.

У концептуальному вимірі *гостинець* пов'язується з лексико-семантичним полем простору, в якому поєднані концепти *рух*, *шлях*, а також архаїчні концепти *гість*, *коло* [8], що експлікує декілька важливих для розуміння тексту дескрипцій:

– трансцендентальна позиція світосприйняття зближує (через *рух*, *коло*) початок і кінець;

– архетипна семантика відчуження, властива номінації *гостинець*, потенційно підсилює суперечність між демонічним оречевленням праці [9] тих, хто так чи інакше причетний до названого шляху, має дрібний заробок з нього чи за посередництвом його (*вугляр*), – і бажаним, гетерогенним в окресленій ситуації;

– перформативна домінанта сегмента *проклинаю* як засіб вираження недовіри до описуваного в різноманітних його змістових модифікаціях підкреслює недистанційованість людини від соціально-артефактового світу, хоча той і не дозволяє їй інтегруватися в простір, означений концептом “свобода” (асоціативно: *воля – щастя – радість*).

Таким чином, внутрішньоформна інтродуктивна номінація, яка реалізується крізь призму різних стратумів, закладаючи у тексті смислово й комунікативно-прагматичну перспективи, готує читача до того, як треба сприймати зображену дійсність, чому оцінка її палітра виводиться зі знаком “мінус”. Через опові-

дача, його сприйняття й оцінки формується імпліцитна відповідь на почуте (описане), вмотивовується включення тих комунікативних ситуацій, в яких діалогічним партнером буде *вугляр*.

Засобом смислової й емоційної аргументації в діалозі, що водночас імпліцитно виступає основою характеристики вугляра, є висловлювання оповідача, в яких міститься ілокутивний кваліфікатор “мусить бути”:

Уже то мусить бути віз неабиякий добрий, аби не розтренькався, грюкаючи раз за разом о величезне каміння; вже то мусять бути коні неабиякі вправні і неабияк гостро ковани, аби не порозбивали собі копита о остре каміння; вже то мусить бути чоловік неабияк сильний, аби його після такої коліски не сперли кольки під грудьми. А піший-піхотинець! О, і йому грозять не менші неприємності (с.7).

Прагматичне акцентування інформації, подане через смислову формулу “мусить бути... аби не”, підкреслює винятковість тих, хто здатний уникнути впливу гостинця, вийти за межі визначеного концептуального поля. Іншим же (хоча їх і більшість) – “пророкування регулярностей” [10] у їхніх відчуттях (зі знаком мінус), статус відчуження на вказаній дорозі.

Номінація *вугляр* ще не названа у тексті, але соціально-комунікативний досвід оповідача підводить до думки, що денотативно-сигніфікативні елементи (*віз, коні, чоловік – його здоров'я*), які є центральними у названих висловленнях, мають проектувально-композиційний характер – з ними пов'язуватиметься входження читача в наступну комунікативну ситуацію, де, очевидно, буде представлений той, характеристика якого розкрита посередництвом використаних дескрипцій. Висловлення *Уже то мусить бути віз неабиякий добрий, щоб не розтренькався* умотивовує припущення: у того, кого іменовано вуглярем, віз, очевидно, не найкращий;

вже то мусять бути коні неабиякі вправні і неабияк гостро ковани дозволяє засумніватись: напевно, і коні були не найвищого гатунку;

вже то мусить бути чоловік неабияк сильний, аби його... не сперли кольки під грудьми також схиляє до думки, що і здоров'ям найміцнішим, напевно, вугляр не відзначатиметься.

Звичайно, у наведених висловлюваннях опонент може прочитати і “суб’єктивну перцептуальну очевидність” [11], не спроектовану на “інтерсуб’єктивну дійсність знання” (Карл-Отто Апель), тобто трансцендентально-прагматичне посередництво внутрішньоформного значення (*гостинець*), комунікативна значущість наведених висловлювань можуть здатися не включеними в інтенційно-психологічні фактори тексту. Однак нам важливо було підкреслити, що фраза “Грохи оподалик за ними (робітниками, що працюють на дорозі – М.Г.), за невеличким горбком, побачив я вугляра” (с.7), що подана безпосередньо після інтродуктивного сегмента, не лише містить екзистенційне узагальнення, яке розкриває клас денотатів, позначених контрольним словом. Вона не тільки ідентифікує об’єкт за внутрішньоформною ознакою (Спектр “дій” вугляра не стабільний, а внутрішньоформна ознака містить ядерні і периферійні смислові нашарування, бо *вугляр* – це: 1) той, хто виробляє деревне вугілля; 2) особа, що продає вугілля; 3) той, хто скуповує деревину для переробки на вугілля; 4) людина, що спалює деревину з метою отримання вугілля; 5) особа, що виразно виявляє свій соціально-корпоративний стан – діти, рідня займалися тим самим промислом).

Комунікативно-інтенційний зміст цієї фрази, наповненої значеннями попередніх висловлювань, включений у значеннєвий спектр комунікативної безперервності, у розгортання рольового комунікативного дійства.

“Внутрішньоформне” висловлювання, об’єднуючи окремі комунікативні сегменти, приписуючи новому комунікантові риси прагматичної включеності у смисл повідомлюваного (ми сприймаємо вугляра в плані прагматично-комунікативного узгодження з інтродуктивним сегментом), спроектовує читача на запитання: чи не помилився він у окресленні текстуального співвідношення речей, чи саме таким, як означено вище, виявляється “внутрішньоформний” комунікативний зріз тексту?

Порівняймо:

Його (вугляра – М.Г.) великий чорний віз, запряжений парою невеличких гірських коней, стояв серед глибокої... вибоїни і не міг далі рушитися. Хоч як мучилися коненята, хоч як гейкав на них вугляр..., ніщо не помагало...

– Ов, а то що вам таке трапилося? – питаю.

– Та видите, – відказав вугляр... – *Запхала мене лиха година на сей гостинець!.. Вже би-м не мовив, аби з тягарем яким, – а то, видите, впорожні, та й годі з проклятої баюри вигарбатися. Нужда моя, – мара мя якась сюди несла, в тому безодню!* (С.7-8).

У наведеному комунікативному фрагменті 1) оцінка вуглярем референта, позначеного лексемою *гостинець*, збігається з тією, що уже була висловлена оповідачем, тобто вона виступає засобом вияву діалогічного погодження, де конкретні форми буття не протиставляються, а співдіють у негативному оцінному полі; 2) названий прагматичний сегмент формується кількома пропозиційними актами; оскільки “та сама референція і вираження тієї самої пропозиції можуть мати місце в різних ілокутивних актах” [12], у репліках вугляра можна декодувати:

– звичайну інформацію-ствердження (без символічно-архетипічного плану);

– приховану вдячність діалогічному партнерові за розуміння ситуації (адже саме за його ініціативою згодом ледве “п’ять хлопа здужали витягти великий вуглярський віз з глибокої западні” – с.8);

– докір самому собі за необдуманий вибір (цей ілокутивний акт великою мірою будується усталеними мовними формулами, що мають конвенційний зміст і є частиною мовної свідомості особистості: *лиха година, мара мя якась сюди несла*).

Таким чином, названий комунікативний фрагмент виступає моментом зближення діалогічних партнерів, завдяки чому, власне, відбувається перерозподіл ролей у комунікативному співробітництві: основний інформаційний блок розповіді надалі належатиме вугляреві.

Однак смислова і комунікативно-прагматична значущість названого сегмента полягає ще й у тому, що тут відбувається своєрідне контамінування змісту, позначеного внутрішньоформними номінаціями *гостинець* і *вугляр*, а отже, реалізується семантичне стикування двох внутрішньоформних зрізів тексту, один з яких – глобальний, пов’язаний з реалізацією концепта *дорога (шлях, гостинець)*, а другий – локальний, але у плані художнього зображення дійсності, виявлення інтенцій тексту не

менш вартісний, що вибудовується дискурсивним кваліфікатором *вугляр*.

Оскільки “кількість і характер конкретних властивостей об’єкта, які “приховуються” за словом, залежить від кількості тих аспектів, сторін, відношень, в яких цей об’єкт може оцінюватися” [13], спробуємо оприяти окремі смислові нашарування лексем, які, взаємодіючи, здатні формувати глибинний рівень тексту, актуалізувати експлікації, що розкривають переживання героїв, архетипічну запрограмованість їх дій.

Пригадаймо: інтродуктивний сегмент дозволяв висловити припущення, що на архетипічно-символічному стратумі доля вугляра *уже* визначена, тобто те, що він має стосунок до проклятого багатьма і ним *гостинця*, *уже* є підставою для глобальної ідентифікації об’єкта, включення його в одну з імпліцитних текстових стратегій.

Повернемось до аналізованого сегмента. У цьому комунікативному відрізку вжито дві лексеми, що зближуються лише на периферійному семному рівні, але є важливими для окреслення безперервності “руху” внутрішньоформного, прагматично зорієнтованого значення – це *чорний* і *безодня*.

Конвенційна імплікатура, закладена семою *чорний* у значенні слова *безодня*, здавалось, не має нічого спільного з імплікатурами спілкування, які “виводяться із змісту речення, але зобов’язані своїм існуванням тому фактові, що учасники мовленнєвого акту зв’язані спільною метою комунікативного співробітництва” [14]. Але насправді в діалозі *оповідач – текст – читач* та, зрештою, і в спілкуванні героїв твору (адже оповідач *виділяє* фрагменти буття, означені поняттям *чорний*) вони є суттєвими. Порівняймо:

– його великий *чорний віз*... стояв серед глибокої глинистої вибоїни... (с.7).

– Вугляр, з котрим я бесідував, був чоловік уже підходулого віку... *Волосся довге... спадало з-під чорної повстяної кресані на його плечі. На нім був короткий кожушок без рукавів... і міцні шкіряні ходаки з чорними вовняними волоками* (с.9).

– Аж ось серед червоної грані щось *зачорнілося*... То був мій Іванчик... Лежав мій Іванчик на землі переді мною, *чорний увесь, як головня* (с.13).

Лексема *чорний* у тексті не є високочастотною, але своїм значенням, конотативно-пресупозиційним нашаруванням у наведених висловлюваннях створює стрижневий асоціативний ряд, на базі якого зближуються антиномії *початок* і *кінець* (життя і смерть), окреслені в архетипічному циклі *шлях (гостинець) – коло*, тобто вона сприяє вербалізації імпліцитного пророцтва стосовно вугляра (чи його близьких), яке збулося.

Невисока частотність слова *чорний* компенсується тим, що його доміантна сема “розсіяна” у тексті через різні елементи його семантичної структури: у заголовному слові *вугляр*, у похідному *вуглярство* (“*Оно збавило мого сина...*” – с. 9), у таких одиницях словотвірного ланцюжка, як *вугля*, *вуглярський* та ін., що є носіями того самого інваріантного значення. Виділена сема факультативно притаманна і тим елементам тексту, які позначають не предметні, а духовні сфери життя героїв, зокрема: *засумований*, *розжалоблювати*, *звісити голову* (с. 11), *тяжкий жаль* (с. 13). Вона ж – у периферійній структурі елементів лексичного ряду, що концептуалізують *смерть: розлучниця – сира могила* (с. 13), *зріб* (с. 14) та ін.

Таким чином, лексема *чорний* і її образно-асоціативне поле, відтіняючи рух внутрішньоформного значення у тексті (починаючи від заголовного ключового слова – *вугляр* – і закінчуючи “чорний як головня”, тобто мертвий), допомагає “переконати” читача у тому, що *гостинець (шлях)* здатний позначати печаттго суму, горя (= чорноти) кожного, хто має стосунок до нього. Формуючи емоційно-тональну доміанту тексту, ця лексема сприяє тому, що читач у висловлюваннях декодує не лише референційний зміст, але й різний характер ілокутивних сил, що допомагає глибше розуміти мотивацію вчинків героїв, а на рівні макродискурсу – стикувати різні, на перший погляд, віддалені фрагменти буття тексту.

Так, ще одним аргументом “внутрішньоформного” впливу в аналізованому тексті напередвизначеності долі його героїв є врахування того, що вугляр (його родина) заготовляла дрова не з “живої” профілактичної вирубки, а з “вівертів”:

– *Мушу вам сказати, що ціла наша родина в Суходолі – самі вуглярі. Ми, бувало, в п'ять фір їздимо...*

– *А відки ж ви брали дров на стільки вугля? – перебив я.*

– *Купували. От, де в лісі яке охаб'я, повалене дерево, де що – у наших лісах того страх багато. Закуповуємо того дуже тано, – пан ще рад, що позбувся завади...*

Було то якось по зелених святах. Ми все до того часу понавишукували по лісах цілі купи вівертів (с. 9).

Віверти у деяких віруваннях – це місце перебування нечистого. Збирання *вівертів* – розтривоження темної сили, яка “може йти із тим, хто дався знати, хто її кличе” [15] (навіть всупереч бажанню людини). “Цілі купи вівертів” практично унеможлилювали протидію темному (чорному), нечистому, бо, уособлюючи надію на прожиття, “диктували” родині правила соціально-побутової поведінки.

В аналізованому тексті віверти як елемент онтолого-міфологічної архітектоники тексту, як одиниця, включена в архетипно-символічне протиставлення “свій – чужий”, “добрий – поганий”, “правий – лівий”, “біле – чорне”, виступає важливим засобом концептуального моделювання. Це своєрідний евфемізований означувальник деконструктивних сил, що у тексті маніфестується насамперед лексемою *гостинець*, а також (через семантику темного, жахаючого) словом *безодня*. Етноконцепт *віверти* – компонент семантичної ланки, що сприяє об'єднанню внутрішньоформних ключових значень, формуючи внутрішньоформний зріз тексту.

Хоча ВФ слова у художньому дискурсі не є комунікативно достатньою, вона, сприяючи відбиттю денотативного аспекта висловлювання, водночас допомагає читачеві декодувати умови й цілі спілкування героїв, їх стратегічні позиції.

У художньому тексті ВФ слова бере участь у розгортанні мовленнєвих актів, у розкритті мотиваційних баз комунікантів. Вона є важливою у вираженні диктумної та модусної модальності. Все це дає підстави вважати ВФ слова і ключову внутрішньоформну номінацію у художньому тексті прагматично навантаженими.

1. *Куплін В.М.* Попереднє слово від перекладача // *Габермас Ю.* Філософський дискурс Модерну / Пер. з нім. та комент. В.М.Купліна.– К.: Четверта хвиля, 2001.– С.8.
2. Там само.– С.8.
3. *Попова Е.А.* О лингвистике нарратива//Филологические науки.– 2001.– 4.– С.87.
4. Там само.– С.89.
5. Словник української мови: В 11 т. Т.1.– К.: Наукова думка, 1970.– С.781.
6. Там само.– С.780-781.
7. *Франко І.* Вугляр // *Франко І.* Вибрані твори: У 3 т.– Т.2.– Київ: Дніпро, 1983.– С.7.
8. *Тищенко О.В.* Обрядова семантика слов'янських мов у зіставно-типологічному аспекті: Автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.02.15 / Київськ. Нац. ун-т ім.Т.Шевченка.– К., 2001.– С.3.
9. “Ті люди (які працювали на гостинці – *М.Г.*), нужденні з лиця і одежі і понурі, видалися мені заклятими злим демоном, запряженими чарами до тої машинальної праці. І дійсно так. Злий демон їх – нужда, а чари – той мізерний, кривавий заробок” (с.7).
10. *Патнем Г.* Чому розум не може бути натуралізований? // Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ./Упоряд.: Байнес К. та ін.– К.: Четверта хвиля, 2000. – С.205.
11. *Апель Карл-Отто.* Проблема філософського обґрунтування// Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ./Упоряд.: Байнес К. та ін.– К.: Четверта хвиля, 2000. – С.235.
12. *Бульгіна Т.В., Шмелев А.Д.* Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М.: Языки русской культуры, 1997.– С.248.
13. *Кобозева И.М.* Две ипостаси содержания речи: значение и смысл// Язык о языке: Сб. статей/Под ред. Арутюновой Н.Д.– М.: Языки русской культуры, 2000. – С.314.
14. *Бульгіна Т.В., Шмелев А.Д.* Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики).– М.: Языки русской культуры, 1997. – С.251.
15. *Записано у с.Тюдів Косівського району Івано-Франківської області.*

ПСИХОЛОГІЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ. ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ: (КОНЦЕПЦІЯ ІВАНА ФРАНКА)

Посилена увага до психологізму у сучасній літературі примушує осмислити цю проблему у літературознавстві попереднього періоду, зокрема в українській науці про письменство кінця XIX – початку XX століття. Адже людська сутність в інтелектуальній та емоційній сферах найбільше з'являється протягом цього часу у зв'язку з досягненнями природничих наук: медицини, педагогіки, філософії і психології. У цьому зв'язку для нас сьогодні на особливу увагу заслуговує досвід одного з найбільших українських літературознавців Івана Франка.

Проблема психологізму, що постала у кінці XIX – на початку XX століття особливо актуально, зумовлена значною увагою до психології як науки, яку почала культивувати психологічна школа у літературознавстві під впливом ідей Олександра Потебні. Як відомо, він виходив із концепції, що слово є не тільки засобом вираження, але й засобом творення думки. При цьому вчений вказував на три складові елементи слова: “єдність членороздільних звуків, тобто зовнішнього знака значення; уявлення, тобто внутрішнього знака значення і самого значення. Іншими словами, в цей час у двоякому відношенні є (наяву) знак значення: як звук і як уявлення” [3, 19].

Проблеми сприйняття художнього твору, психології творчості знайшли своє відображення і в спадщині І.Франка. У своїх літературознавчих працях він ішов від соціологічної до психологічної концепції літератури. Сучасний американський україніст Іван Фізер вважає, що “концепція, яка, зрештою, замінила явно тенденційний соціологізм Золя, базувалась на даних експериментальної психології В.Вундта, психолінгвістики Штейнтала та психоестетики М. Дессуара. Ці відмінні, але споріднені галузі науки лягли в основу трактату “Із секретів поетичної творчості”. Із “Основ фізіологічної психології” Вундта Франко взяв поняття “психічного досвіду”, із “Вступу до психо-

логії та мовознавства” Штейнталя – “закони асоціації”, а з “Подвійного–Я” Дессуара – “поняття підсвідомого” [4, 56].

Від часу створення трактату “Із секретів поетичної творчості” (1898) І. Франко виявляє посилену увагу до проблем психологізму у літературі. Уже не вимога культурно–історичної школи з посиленою увагою до культурної епохи, а увага до конкретного героя – ось що найбільше цікавить митця. У вступній статті до “Історії української літератури” (“Теорія і розвій історії літератури”) (1909) І. Франко звертає увагу на те, що історик письменства не повинен обмежуватись лише змалюванням культурного тла, “бо все ж таки історію літератури творять визначні творчі одиниці, що підносяться духом понад загальне, не раз відгадують його устремління, а іноді показують йому нові шляхи розвою” [5, 18].

У статті “Тополя” Т. Шевченка” (1890) Франко пише, що художня творчість, будучи закорінена в душі поета, має своїм наслідком глибину життя цілого народу і навіть усього людства, виражається впливом на звичаї, поняття, вірування, уподобання і т. ін., впливом на духовну атмосферу цілих поколінь і, таким чином, молододі зміни письменників.

У зв’язку з цим, на думку вченого, слід розділити предмет дослідження психології (до її обсягу І. Франко включає естетику і критику) та історії літератури. Перша, на його думку, підходить до творчості з внутрішнього, індивідуального боку: проникаючи в душу поета, вивчаючи твори письменників, вона аналізує міру оригінальності митця. У трактаті “Із секретів поетичної творчості” І. Франко пише про різницю між критикою та історією літератури. Друга, на його думку, підходить до літератури з зовнішнього боку, аналізуючи літературні факти з погляду загальнонародного і загальнокультурного розвитку, не нехтуючи при цьому естетичним аналізом.

Ще у 80–х роках у працях “Відповідь критикові Перебенді” (1889) та “Тополя” Т. Шевченка” (1890) Франко висловив ідеї, які сьогодні культивує історико–генетичне та історико–функціональне літературознавство. “Кожний твір літературний звертає на себе увагу дослідника вже не лиш як естетичний вплив духу одиниці, але також як більше або менше сильний і вірний вираз поглядів, змагань, стану психологічного і культурного даної

одиниці, а в дальшій мірі як один з проявів духовного життя даної суспільності в дану добу” [6, 58].

Деякі дослідники (наприклад, І. Фізер) вважають, що є певна суперечність між теоретичними принципами психологічного літературознавства І. Франка та його літературно–критичною діяльністю. Американський україніст пояснює цю розбіжність віддзеркаленням подібного роздвоєння в “німецькому літературознавстві, з яким він близько був знайомий і яке десь із половини минулого століття роз’єдналось на теоретично–абстрактне та історично–конкретне. Німецька теорія, ставши переважно справою філософів та університетських професорів, відмежувалась од критики, яка наполягала на з’ясуванні причинних зв’язків літератури і життєвого контексту” [4, 54].

Як літературознавець І. Франко помітив нові риси літератури у своїх літературно–критичних працях, одночасно він своїми художніми творами був провісником їхнього новаторства. Іван Денисюк вважає, що підготовчою стадією “новаторства новелістики кінця ХІХ – початку ХХ століття була Франкова мала проза в тих прийомах психологічного аналізу, які вплинули на зміну композиційної структури оповідання чи новели” [2, 36]. Такими прийомами були внутрішній монолог, новела акції, новела настрою, музична новела і т. ін.

Проте, як ми вже відзначали, “намагаючись провадити свої теоретичні засади психологічного літературознавства до практичного аналізу літературного твору, Іван Франко дає нам спостереження над тими психічними процесами, що відбуваються у свідомості автора, при виникненні задуму та реалізації того чи іншого образу” [1, 452]. Ці риси Івана Франка – прихильника психологічного літературознавства помітні у його статтях: “Переднє слово до видання: Шевченко Т. Г. “Перебендя”. Львів, 1888; “Ювілей І. Левицького (Нечуя)”; “Южнорусская литература”, зрештою, у праці “З останніх десятиліть ХІХ віку”.

Взагалі деякі сучасні дослідники (скажімо, В. Будний) вважають, що переломною у розумінні сучасної І. Франкові літератури була його стаття “Слово про критику” (1896). Висловлюючи своє бачення нової літератури, Іван Франко пише: “Нехай особа автора, його світогляд, його спосіб відчування зовнішнього і

внутрішнього світу і його стиль виявляються в його творі якнайповніше, нехай твір має в собі якнайбільше його живої крові і його нервів. Тільки тоді се буде твір живий і сучасний, справжній документ найтайніших зворушень і почувань сучасного чоловіка, а затим і причинок до пізнання того чоловіка у його найвищих, найсубтильніших змаганнях та бажаннях, а затим причинок до пізнання часу і суспільності, серед яких він постав” [7, 215].

Психологізм як ознака творів української літератури кінця XIX – початку XX ст. зумовив посилену увагу митця слова до відображення почуттів людини, невидимої сфери її внутрішнього “я”. Це яскраво помітив Іван Франко у статті “З останніх десятиліть XIX віку”: “В останніх роках минулого десятиліття на нашій літературній горизонті появилася група молодих письменників, вихованих на взірцях найновішої європейської літератури, тої, що сприкривши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну увагу творчості поклала на психологію, головною метою штуки зробила розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і так званої психофізики” [8, 525].

І. Франко доволі докладно характеризує різницю між творами попередньої епохи і епохи кінця XIX – початку XX століття. Якщо повість попередніх років мала більш або менш деталізовано локалізовані події із вмотивованою зав’язкою, то новітня повість робить зовсім інше враження: “Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну мету – се звичайно внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи” [8, 525]. Спрямовуючи основну увагу на внутрішній світ персонажів, на психологічний аналіз, відтворення різних суспільних явищ у людській душі, така література дає простір для найрізноманітніших талантів, творів найрізноманітнішої конструкції.

З цього приводу доречно згадати Франкову статтю “Принципи і безпринципність”, що була по суті відповіддю С. Єфремову на його розлогу статтю “В поисках новой красоты”. С. Єфремов вважав заглиблення новітніх письменників у психологію даниною моді, поступками містици, тиранією асоціації ідей, “издевательством над здравым смыслом”, що породжувала “крайнюю

неясность”, неприродним явищем для української літератури. В цьому полягало несприйняття С. Єфремовим нових течій у літературі, його полеміка з Ольгою Кобилянською, Гнатом Хоткевичем, Іваном Франком, Лесею Українкою. Інший погляд на цю проблему мав Іван Франко, який, спираючись на досвід видатних письменників кінця XIX – початку XX століття, у статті “Принципи і безпринципність” стверджував, що в глибині та тонкості психологічного аналізу, в тій необхідній яснорозорості в сфері найтемніших глибин людської душі лежить безсмертна варіантність тих письменників, а зовсім не в їх громадських соціологічних поглядах” [9, 364].

Таким чином, можна стверджувати: Франко у цей час розуміє, що позитивізм як філософський напрямок відживав свій вік, втрачається віра у всеосяжність розуму. Ірраціоналізм, індивідуалізм, які йшли з глибини колективного підсвідомого, зумовлювали активність особистості.

Новаторство молодого покоління, яку репрезентують В. Стефанік, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Винниченко, – не у виборі тем, а у способі їх трактування. На відміну від старшого покоління (П. Мирний, А. Свидницький, І. Нечуй-Левицький), що дивилися на світ очима обсерватора, мораліста та судді, молодша генерація ставить перед собою інше завдання: “для них головна річ – людська душа, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі оті світла й лінії, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела чи сумна” [8, 549]. Звідси і класичний вислів І. Франка про нову творчу манеру, що з допомогою магічної лампи, поміщеної у душах героїв, освітлює все довкілля настільки, наскільки падають від нього їх чуттєві рефлексії.

Насичена ліризмом, збагачена ритмічністю та музичністю проза В. Стефаніка, М. Коцюбинського, О. Маковея, Марка Черемшини вже не нагадувала, на думку І. Франка, солідний, побудований за всіма правилами архітектури (більш або менш локалізовані події з вмотивованою зав’язкою, перипетіями, розв’язкою) будинок, а зосереджувала увагу на внутрішніх душевних конфліктах та суперечностях. “Це об’єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі

читачів аналогічного чуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії” [8, 525-526].

Дослідникові особливо імпонувала мелодійність слова, ритмічність оповіді, відсутність абстрактів та шаблонність нового письменства, сміливі і незвичайні порівняння, незакінчені речення, півтони, тонкі натяки. Це, на думку І. Франка, найвищий рівень поетичної техніки, яка, зрештою, перестала бути технікою, а стала спеціальною душевною організацією авторів, витвором високої культури людської душі.

Особливу увагу І. Франко як критик відводить ролі художньої сугестії (навіювання) у творчості. Сугестивність нової творчої манери полягає у тому, що молоді письменники, на відміну від старшого покоління, не втаємничують читача у свій творчий процес, не показують лабораторії свого духу, а подають готові живі постаті героїв, силою свого натхнення вводячи реципієнта в атмосферу твору, навіваючи йому без видимих зусиль відповідні настрої і гримаси у своєріднім “гіпнотичнім сні”.

Характерно, що при аналізі психологізму в літературі І. Франко залучає до розгляду і свої твори. Так прийом порівняння використаний ученим у статті “Старе й нове в сучасній українській літературі”, в якій спостерігаємо зіставлення “Хлопської комісії” І. Франка та Стефаникового “Злодія”. Згадану Франкову типологію уже неодноразово конкретизували українські літературознавці (Є. Ненадкевич, В. Лесин та ін.). Написані на подібному матеріалі (піймати злодія) оповідання І. Франка “Хлопська комісія” і Стефаникова новела “Злодій” мають різні засоби психологізації. Написане у манері “з уст народу” оповідання І. Франка у хронологічному порядку розповідає історію злодія, який заліз у комору. Його ловлять, б’ють, а на тлі цієї помсти бабуся напуває його молоком. Натомість злодій знову мстить – вкотре обкрадає того ж господаря.

В. Стефанік першою фразою своєї новели зіставляє “двох дужих, мощних хлопів” у подертих сорочках, із закривавленими обличчями. Новела розкривається зсередини. Таким чином, автор не дає нам передісторії та сюжетних перипетій (зав’язки, розв’язки, пейзажів і т. ін.), а зі схвильованим затаєним подихом подає напругу душ. Зовні стримувано-спокійний діалог між

господарем і злодієм має великий драматичний підтекст з передчуттям трагічного, кривавого фіналу. Для В. Стефаніка важливою є діалектика душі, суперечливість людських стосунків. Покарання є неминучим, адже злодій заліз у комору бідного селянина. Маємо зосередження вини на філософії вини і кари – риси, що робить В. Стефаніка піонером у розробці цієї проблеми. Для автора найважливішим є плинність свідомості героя. Зосереджуючи свою увагу на психічному процесі, письменник не може звертати увагу на цей процес у багатьох героїв. Тому маємо студію однієї душі. Звідси і та манера В. Стефаніка, що закріплює у літературі ескізність, фрагментарність оповіді. А народно-розмовний стиль веде до побудови модерної образності, що розгортається завдяки зближенню метафоричних ключів-символів (дорога, камінь, вікна) та буденної мови.

Риси психологізму чітко виділяються у творах М. Коцюбинського “Intermezzo”, Цвіт яблуні”, О. Кобилянської “Битва”, зрештою наймолодшого – В. Винниченка “Студент”, де трагізм ситуації будується на суспільно-політичних катаклізмах, крізь які розкривається неординарна особистість, винятковий характер. Хоч для В. Винниченка найважливішим об’єктом студії була психологія маси.

Іван Франко у своїх теоретико-літературних працях побачив найважливіші риси письменників “нової генерації”, яка відрізнялася від попереднього покоління, певним чином від самого І. Франка, посиленою увагою до проблем філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, масової психології. І. Франко побачив і переорієнтацію нової школи на новітні форми і способи зображення (від описового натуралізму до імпресіонізму, психологічного неореалізму).

1. *Гнатюк М.* Іван Франко і проблеми психологічної школи у літературознавстві // Вісник Харківського університету. Серія філологічна. Вип. 191. Харків, 2000. С. 452.
2. *Денисюк І.* До проблеми новаторства новелістики Івана Франка // Українське літературознавство (Іван Франко. Статті і матеріали). Вип. 46. Львів, 1986. С. 36.

3. *Потебня А.* Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905. – С.19.
4. *Фізер І.* Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовленості літератури // Слово і час. – 1993. – № 5. – С.56.
5. *Франко І.* Теорія і розвій історії літератури // *Франко І.* Збір. творів: у 50 т. – К., 1976-1986. – Т.40. – С.18.
6. *Франко І.* Из поля фольклору // *Франко І.* Збір. творів: у 50 т. – К., 1976-1986. – Т.39. – С. 58.
7. *Франко І.* Слово про критику // *Франко І.* Збір. творів: у 50 т. – К., 1976-1986. – Т.30. – С.215.
8. *Франко І.* З останніх десятиліть ХІХ віку // *Франко І.* Збір. творів: у 50 т. – К., 1976-1986. – Т.41. – С.525.
9. *Франко І.* Принципи і безпринципність // *Франко І.* Збір. творів: у 50 т. – К., 1976-1986. – Т.34. – С.364.

ФОЛЬКЛОРНІ ЖАНРИ ЛІРИКИ ІВАНА ФРАНКА

Нові європейські літератури народжувалися під могутнім впливом фольклорних традицій. Однак важливу роль у їх виникненні відіграла антична література, яка скріпила новий зміст своїми, значною мірою модернізованими формотворчими зв'язками. Таким чином, її естетичні канони у видозміненому вигляді ввійшли в нову епоху і стали засобами вираження інших понять та ідей. М.Яценко у своїй монографії “На рубежі літературних епох” писав, що нова європейська культура, в основі якої була античність, не стала прямою спадкоємницею останньої, бо між ними лежало середньовіччя, яке відкидало давні класичні зразки; і лише доба Відродження зорієнтувала митців на освоєння античної спадщини, що знайшло вираження в класицизмі і загалом у Просвітництві [13, 212]. Середньовіччя характеризується визначальністю християнського світогляду, встановленням і розвитком нових, у порівнянні з античністю, норм художньої творчості.

Особливістю давньоукраїнської літератури була орієнтація на зразки Святого Письма і християнську літературу Візантії та Західної Європи, але, рухаючись у єдине у руслі світового поступу, вона зазнавала різних морально-філософських та естетичних впливів, зокрема, Ренесансу, Нових часів, бароко, класицизму та ін.

Процеси росту національної свідомості, демократичного розвитку українського суспільства породили секуляризацію української літератури і посилення її інтересу до просвітницької ідеології та естетичної системи романтизму, виявом чого стали етнографічний напрям в українській літературі, сентименталізм, романтизм, діяльність Кирило-Мефодіївського товариства, народницького, громадівського, загалом просвітянського рухів. Ідеї, закладені в них, у сукупності з новоєвропейськими суспільно-філософськими та естетичними впливами володіли умами і серцями багатьох українських митців впродовж усього ХІХ ст. Лише в кінці ХІХ – на початку ХХ століття вони зазнали повної ресорбації в діяльності тодішніх політичних партій, наукових та

громадських організацій, а в літературі таких визначних явищ, як реалізм і неоромантизм. Перехід від давньої української літератури до нової мав свої особливості. Естетична система, що склалася в середні віки, є відбиттям світогляду українського народу, що зафіксувалося, насамперед, у мові та емоційно-логічних константах поетичного мислення. У новій українській літературі увага авторів переміщується на інший предмет зображення, але вони не можуть цілком подолати книжну традицію. Ефективно допомагає їм у цьому фольклор. Як вид словесної творчості, він є первинним стосовно літератури. Саме у ньому сформувалося багато явищ, які потім стали надбанням художньої літератури. Книжна і словесна мудрість століттями існували поряд, перебували у постійних взаємозв'язках.

Нова українська література продовжила традиції давньої української літератури, зазнала європейських впливів і заглибленості у фольклорну стихію. Формально європейські переробки "Енеїди" Вергілія послужили зразком для І.Котляревського, але він використав бурлескно-гравестійну творчість українських "мандрованих дяків", наповнивши свою поему національним смислом, і допомогли йому в цьому українська народна мова та фольклор. У таких випадках багато що залежить від таланту самого письменника, світогляду, смислової напруги реструктурованого суспільного організму нації. Він, як творець, виражає думки, що володіють умами багатьох, виступає також глашатаєм своїх власних ідей і стає деміургом, оновлювачем світу духовного і світу матеріального.

Давня українська література була синтезом естетичних ідей середньовіччя й античності, а також підсвідомого засвоєння здобутків фольклорної стихії. Романтизм, що виник у Західній Європі й остаточно оформився як ідеологія у 1799 році (з моменту приходу Наполеона I до влади у Франції), спирався на філософію Канта, Фіхте і Шеллінга. Це була буржуазна реакція на естетику класицизму і дворянське заперечення Просвітництва. На відміну від Західної Європи Просвітництво і романтизм на Україні не протистояли одне одному і відіграли визначну роль в актуалізації національної ідеї і встановлення народницької ідеології. З нею пов'язані концепції романтичного історизму та фольклорного

романтизму, що були породжені захопленням ставленням до історичного минулого та уснопоетичної спадщини народу. Теоретико-естетичне обґрунтування ці концепції знайшли в працях Й.Г.Гердера [3, 83-87]. На Україні вони були підхоплені М.Максимовичем, М.Костомаровим та ін. Зокрема, М.Костомаров писав: "Тепер ідея народності оживила нашу літературу: і читаюча громада, і письменники вважають народність головним достоїнством будь-якого твору красного письменства" [8, 377]. Усна народна творчість виступає найвищим мірилом естетичної вартості художнього твору. Цей народницький погляд у видозмінених формах проіснував у літературознавстві аж до нашого часу. В силу різних естетичних, історичних, політичних обставин відбувався висхідний процес оптимізації поетичної думки, що зводився до відкритого захоплення народними піснями та обрядами. Фольклор як складова частина духовного життя перебував у постійних зв'язках із писемною літературою. З часів Київської Русі цей зв'язок мав естетично не усвідомлений характер. Він засвоювався літературою через мову і світогляд народу. У той же час і сам зазнав впливу православного вчення і перетворився на одну із форм християнської культури, став засобом поширення середньовічної вченості. З доби романтизму починається новий етап у цих взаємозв'язках. Письменник усвідомлюється як суб'єкт творчого процесу, вільний у своєму виборі естетичних засобів, але зорієнтований на народну творчість як зразок високохудожнього поетичного висловлювання.

Завершується і протистояння античної та середньовічної культур. Відбувається їх синтез. Провідну роль у цьому, як писав М.Яценко, "... на Україні відігравали саме традиції національно-народні, переважали жанри і форми фольклорного походження, потяг до "природних" форм художнього мислення, вільних від раціоналістичних норм, до світу пригод і чудес, спонтанності, вільного польоту фантазії" [14, 5-6].

Система ліричних і ліро-епічних жанрів (малих форм) фольклорного походження нової української літератури сформувалася у творчості поетів-романтиків і включає літературну пісню, веснянку, романс, думку, думу, співомовку. Ці жанри наявні і в ліриці І.Франка.

Літературна пісня зародилася в українській поезії ще задовго до романтизму. Згадаймо відповідні вірші Ф.Прокоповича, Г.Бачинського, О.Падальського, І.Пашковського, Я.Семержинського, Г.Сковороди та ін. Відчутний вплив усної народної творчості не змінює їх християнського смислу, як це маємо, скажімо, у збірці Г.Сковороди “Сад божественных пѣснѣй, прозябшій из зерн Священнаго Писания”.

Розуміння поезії як пісні виникло у романтиків під впливом їх естетичного вчення.

Але у переважній більшості випадків такі вірші є не піснями, а різними формами поетичної медитації. Н.Левчик, пишучи про жанри поезії М.Старицького, звертає увагу на підпорядкованість у пісенних творах слова – мелодії [9, 28]. Саме з останньою пов'язані у вірші-пісні всі виразально-зображувальні засоби.

“Зів'яле листя” І.Франко розумів як “збірку ліричних пісень”, що, на його думку, були одними з “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” [12, т.2; 120]. Прирівнювання вірша до пісні маємо і в циклі І.Франка “Скорбні пісні”. М.Кодак відносить збірку І.Франка “Зів'яле листя” до “гетерогенних об'єктів”, тобто таких, які складаються з різнорідних жанрових одиниць [7, 8]. Лише окремі твори з цієї збірки можна вважати літературними піснями. Так само й цикл “Скорбні пісні”, твори якого, безперечно, мають зв'язок між собою, насправді ж є різними ліричними жанрами. Якщо в “Зів'ялому листі” наскрізною є тема кохання, то в циклі “Скорбні пісні” провідними виступають мотиви важкого життя народу, пошуку правди, поривів до волі.

Авторське поіменування вірша піснею ще не робить його саме цим жанром. Про пісенний статус можна говорити лише в тому випадку, коли ми маємо справу з літературною піснею чи наслідуванням народної пісні – творами, пов'язаними з пісенною інтонацією, відповідною побудовою: поділом на куплети, наявністю рефренів, уснопоетичних стильових фігур – зачинів, вигуків, звертань, стверджень і т.п. Пісня завжди перебувала в єдності з народними обрядами. Навіть виокремлюючись, вона

зберігала якісь свої особливості залежно від місця, яке вона займала в магічному дійстві.

У дусі народних пісень І.Франком написані вірші 1896 р. “Зелений явір, зелений явір...”, “Червона калино, чого в лузі гнешся?”, “Ой ти, дубочку кучерявий...”, “Ой жалю, мій, жалю...”, “Отсе тая стежечка...”, “Як почуєш вночі край свого вікна...”, що входять до ліричної драми “Зів'яле листя”. Первісна метафора, що є емоційно-логічним осмисленням певної життєвої ситуації (народження людини, одруження, смерті, стосунків з приятелями й недругами і т.п., відповідно до цього первісна метафора життя, радості, первісна метафора смерті, смутку, первісна метафора дружби, ворогування і т.д.), має структуро-творче значення. Зв'язок її з сюжетом визначає зміст і спосіб поетичного висловлювання, надає йому видової своєрідності, тобто має вплив на формування жанрової специфіки творів. Первісна метафора любовного захоплення і любовного страждання у віршах-піснях “Зів'ялого листя” І.Франка знаходить своє вираження у певних ліричних сюжетах, що корінням своїм сягають глибокої давнини, коли наші предки поклонялися Коляді, Ладі й Ладо чи Купайлові, коли антропоморфне уособлення любові мислилося у вигляді сонця, місяця, зір. Вірш “Зелений явір, зелений явір...” має сюжет, пов'язаний з обоженням милої, оспівуванням її вроди. Для передачі любовного почуття через уособлення у віршах “Червона калино, чого в лузі гнешся?...” та “Ой ти, дубочку кучерявий...” використовується давня – ще дохристиянська – символіка явищ природи, рослинного та тваринного світу; любовна мука ліричного героя передається за допомогою персоніфікованих образів калини та дуба. Сюжет розгортається у формі амебейної композиції. Далі поет вдається до прийому відчуження почуття любові ліричного героя: у стосунках “я” – “ти” виникає третій об'єкт, через який і передається душевна напруга на межі безумства, породженого любов'ю, тому голубка, тобто мила, забирає з собою душу з тіла ліричного героя (“Ой жалю, мій жалю...”), дівчина йде стежкою з іншим “любчиком” і несе щастя ліричного героя, а він неначе безумний, біжить її слідами та цілує “пил із її ніг” (“Отсе тая стежечка...”). Автор поглиблює психоемоційний смисл поетичної

оповіді: ліричний герой у вірші “Як почувеш вночі край свого вікна...” плаче під вікном милої, але плаче не він, а його любов. У сюжеті вірша ліричний герой і його любов розділяються. Безумство сягає крайньої межі.

Інший характер мають твори І.Франка “Задунайська пісня” (1876) “Шотландська пісня (Із Пушкіна)” (1876), “Мелеагр. Уривок першої пісні” (1910). Це ліро-епічні пісні-наслідування, в основі яких лежить первісна метафора героїзму. У першій використаний сюжет з епосу Герцеговини й Чорногорії про народного звитяжця Марка Кралеви́ча, який заснув, але з часом, він прокину́ється і розправиться зі своїми ворогами-турками. У “Шотландській пісні (Із Пушкіна)” розробляється сюжет про вбитого у полі козака, якого десь чекає “любка”. Сюжет про повернення додому з далекої подорожі аргонавтів і зустріч їх із рідними наявний у третьому творі “Мелеагр. Уривок першої пісні”. Саме ці сюжети і створюють епічний характер віршів. Відчутним є їх зв’язок з фольклором тих народів, з якого вони почерпнуті. Кожен із них позначений відповідною мелодикою. У поетичних висловлюваннях автору вдається наблизитися до оригіналів. Скажімо, в “Задунайській пісні” маємо єдність довкілля і загального емоційного стану ліричного героя. Ідея боротьби проти турецького поневолення є пекучим болем для нього, що й знаходить вираження у висловах: “Над Дунаєм тиха зоря сходить, з-за мли сумно на край поглядає. “Чом ти, чом ти рум’яни́шся, зоре?” – “Кров слов’янська так лице вкрасила” [12, т.3, 299], “Стоять гори довгими рядами, на Герцоговину поглядають. “Чом ви, чом ви задрожали, гори?” – “Марко Кралеви́ч, герой наш давній, се здригнувся зі сну вікового...” [12, т.3, 300].

Відповідно й “Шотландська пісня (Із Пушкіна)”, хоч і пов’язана з українським образом вбитого козака в полі, передає моторошну обстановку події через персоніфіковані образи круків, які розмовляють між собою в душі шотландського фольклору: “Проти крука крук летить, крук до крука так кричить: “Круче, як би нам те знати, де обід будемо мати?” [12, т.3, 311].

Щоб відтворити звучання оригіналу, І.Франко вдається до гексаметру в наслідуванні “Мелеагр. Уривок першої пісні”, що звучить урочисто й розважливо з властивими давньогрецькому

епосу зворотами: “Нумо про гнів Мелеагра Ойнеєнка пісню співати, і про завзяту борню в чистім полі і в серці людському...” [12, т.3, 351]. У вірші передається єдність людини з вищими силами через опис ритуалу принесення Мелеагром у жертву Зевсові бика. Ці засоби і створюють атмосферу героїчної оповіді творів. Наявність ліричних відступів надає їм ліро-епічної форми.

У літературних піснях І.Франка почуття любові піднесене до крайньої екзальтації, що відповідає його неоромантичному розумінню. Фольклорна стилізація і художні засоби є лише прийомами, за допомогою яких досягається поставлена мета. Наслідування пісень інших народів відбиває прагнення автора консеквентно змальованими подіями викликати в українських читачів почуття патріотизму, любові до власного історичного минулого, до рідної землі. Екзотизм сюжетів (романтичний прийом) має поєднати проблеми суспільного життя українського народу із загальнолюдськими.

Цикл “Веснянки” І.Франка зі збірки “З вершин і низин” знайшов широке трактування у багатьох літературознавчих працях. Зокрема, А.Каспрук вказував на їх стилізацію під фольклор і піднесення до рівня громадянського звучання. Таких же естетичних засад, на думку вченого, дотримувалися, пишучи свої веснянки, М.Шашкевич, І.Манжура, Леся Українка, П.Грбовський [6, 66]. М.Бондар уточнює, що жанр можна назвати “медитацією-веснянкою”, його наповнює “громадянський пафос, в основі якого розчарування у “весні” це значило: у щорічних надіях на істотні економічні зміни, демократизацію “суспільного життя напередодні і після реформи” [1, 107].

Між циклом “Веснянки” І.Франка і народними веснянками прослідковується насамперед тематична єдність. В основі циклу лежать первісні метафори весняного пробудження природи і людської долі, що трансформуються в мотиви, які протиставляються один одному. Саме завдяки цьому створюється підтекст циклу, його громадянське звучання. За задумом автора, людина мислиться часткою коловороту природи та суспільного організму. Змальовуючи конкретну життєву ситуацію, тодішні обставини, І.Франко апелює до загальнолюдських істин, твори його набувають філософського змісту.

Біль поета – вбоге життя народу, тому він закликає кожного боротися за добро людей.

Сюжети веснянок І.Франка мають певні конструктивні особливості, пов'язані з оспівуванням весняного пробудження природи і надіями на краще життя людей – “Дивувалась зима...” (1882), “Гримить! Благодатна пора наступає...” (1882), “Гріє сонечко!” (1886), “Вже сонечко знов по лугах...” (1881), звертанням до сил природи, які мають укріпити міць ліричного героя для боротьби за кращу долю свого народу – “Земле моя, всеплодющая мати...” (1882), “Розвивайся, лозо, борзо...” (1882), “Не забудь, не забудь...” (1882), паралеллю між могутністю природи і наснагою людиною – “Ой, що в полі за димове?...” (1887), “Думи, діти мої...” (1887), “Vivere memento!” (1884), розквітом природи й бідуванням народу – “Лице небесне прояснилось...” (1887), “Ще щечече у садочку соловій...” (1887), “Весно, ох, довго ж на тебе чекати!...” (1887), “Рад би я, весно, в весельші нути...” (1887), “Веснянії пісні...” (1882).

У веснянках І.Франка передається особливий психологічний стан ліричного героя, насамперед це різні форми сугестій: від споглядальних до внутрішньо загострених, пов'язаних із реакцією на нужденне життя українського селянина, філософське осмислення буття: роздуми про юні дні, що асоціюються з весною, красою навколишнього світу, в кінцевому результаті заклик до боротьби заради ствердження любові до життя і людей. Враження від чудесного пробудження природи долають межі особистих переживань автора (ліричного героя) і переходять у сферу вічних проблем – життєдайності сил природи, потягу людей до прекрасного, постійних прагнень до матеріально вищих форм суспільного існування. У веснянках І.Франка подаються загальнолюдські і загальноукраїнські естетичні тенденції на матеріалі весняного пробудження природи в конкретному галицькому контексті.

Особливості поетичного мислення І.Франка яскраво розкриваються і в жанрі романсу. А.Каспрук звернув увагу, що ця жанрова форма найчастіше зустрічається у збірці “Зів'яле листя” [6, 71]. Головні естетичні ознаки романсу визначені М.Бондарем у книзі “Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів”. Ним виділяються “своєрідний культ страждання”, “стан-

совість”, “завершеність строф”, наявність анафор та епіфор, “обрамлення твору єдиним образом” [1, 181]. Н.Левчик, говорячи про романсову лірику М.Старицького, відзначила ще такі її риси, як “звертання до знаків пам'яті”, “романсових образів ненадлих мук”, “ламання рук”, “тяжкого ридання”, “образу сльози”, а також зв'язок із жанром думки [9, 31]. Справді, жанр романсу має в українській поезії дуже глибокі корені. Вони сягають ще давньої української літератури. Жанр цей міцно увійшов в українську літературу з творчістю поетів-романтиків. Він став засобом вираження найпотаємніших думок про любов, виробив особливий спосіб їх подачі. Романс пов'язаний, як висловився В.Рабинович, з “красивим стражданням” [11, 7-9], естетизацією муки. Тому маємо притаманну лише романсові манеру висловлювання, наявність специфічної лексики. Інтимний характер не замикається на ліричному героєві, а спрямований до читачів чи слухачів, які обов'язково повинні співпереживати вилитим через край душевної муки почуттям.

У романсі важливу роль відіграють сформовані ще в романтизмі принципи передачі важкого душевного стану ліричного героя, чуттєва екзальтація у такому вірші досягає своєї крайньої межі. Можливо, у цьому є щось вигадане, нереальне, але стан ліричного героя інтелігібельний, тобто відповідає повному усвідомленню того, що з ним діється і що він чинить. Саме цей естетичний принцип є домінуючим у “Зів'ялому листі” І.Франка. Саме це, як гадається, було необхідною умовою появи романсів у збірці.

Первісна метафора “красивого любовного страждання” утворює сюжет, суттю якого є лірико-драматичний аналіз історії переживання різних фаз і форм любові, скажімо, любовне почуття породжує “хвилю пісень”, тобто віршів (“По довгім, важкім отупінню...”, 1891), любов приносить ліричному героєві відчуття сили і щастя (“Не знаю, що мене до тебе тягне...”, 1893), любов ліричного героя до дівчини настільки сильна, що він готовий віддати душу за неї (“За що, красавице, я так тебе люблю ...”, 1891), нерозділена любов для ліричного героя понад усе на світі, понад геройство і смерть (“Так, ти одна моя правдивая любов...”, 1891), нерозділена любов завдає ліричному героєві такого болю,

що він уявно актуалізує бажану втечу від нього (“Безмежнеє поле в сніжному завою...”, 1891), образ коханої з’являється ліричному героєві у сні й навіває відчуття небезпеки смерті (“Не раз у сні являється мені...”, 1891), ліричний герой вважає себе людиною знедоленою, жебраком (“Епілог”, 1893), краса дівчини і кохання до неї – згуба для нього (“Ой ти, дівчино, з горіха зерня...”, 1896), ліричний герой усвідомлює, що його любов сильніша за чари, за лицарську доблесть, за прагматизм у житті (“Якби знав я чари...”, 1896), йому немає спокою ні коли він не бачить милої, ні коли він з нею (“Як не бачу тебе...”, 1896), і пісня, і ліричний герой повинні замовкнути навіки (“Пісне моя, ти підстрелена пташко...”, 1896; “Даремно, пісне! Щез твій чар...”, 1896).

Ще в XVI столітті серед любовних пісень Західної Європи були й жартівливі твори. До такого жанрового виду належить “Буркутьська романса” (1905) І.Франка. Це вірш-жарт, у якому використана народна легенда. Його сюжет будується на мотиві залицяння гори Лядескул до гори Лукавиці, розділених Черемошем.

Для романсів І.Франка властивий умовний діалог, що виникає між ліричним героєм і його коханою. Думки, почуття, переживання ліричного героя спрямовані до неї, але вірші загалом адресовані читачеві.

На перший погляд, у романсах І.Франка немає характерних для народної пісні художніх засобів, це суто літературні твори, близькі до загальноєвропейської традиції. Однак при детальнішому аналізі явно стає їх проіннятість народнопісенним мелосом. Спрямованість твору на вплив любовного “красивого страждання” зумовлює підбір вербальних засобів, створення відповідного настрою, пафосу, системи ритмічних прийомів: розміру, пауз, римування тощо.

Романси І.Франка свідчать про засвоєння українською поезією міської культури, зародкові тенденції її урбанізації. У порівнянні з попередніми зразками у них поглибився і посилювався психологізм. Ліричний герой піднявся на новий рівень усвідомлення свого внутрішнього “я”, свого страждання і своєї любові.

Дослідники сходяться на тому, що поява жанру думки в українській поезії пов’язана з романтизмом. Загалом це “жанр (вид) невеликої медитативно-елегічної (журливої) поезії, іноді

баладного змісту” [10, 219]. Саме слово “думка” в українській мові багатозначне. Основна його суть зводиться до відтворення процесу чи результату міркування. М.Бондар відносить жанр думки до медитативно-повістувальної лірики і вважає, що “в українському літературознавстві досі не ustalилось визначення істотних характеристик цього жанру...”. Він підкреслює, що думка веде генезис від фольклору і приходять до висновку, що це “близький за стилем і побудовою до народної поезії вірш переважно елегічного, сумовитого настрою, з деяким – іноді значним – допustom повістування” [1, 175]. У жанрі думки відбивається процес усамітнення людини і її настроєве вираження у пісенно-ліричній формі власних міркувань про якісь події побутового чи суспільного змісту з позицій певного естетичного ідеалу. Думка пов’язана з первісною метафорою смутку або трагедії. Вона є одним із порівняно нестарих жанрів і поширена не лише в українській, а й у польській та російській поезії і відбиває процес індивідуалізації поетичної творчості, що особливо посилювався з виникненням романтизму.

Головним для жанру думки І.Франка виступає сюжет вболівання за важку долю свого народу. Він визначався певною публіцистичністю – критичною спрямованістю поезії камерного характеру. Загостреність уваги на злигоднях народу створювала основні драматичні моменти його віршів-думок. Ідея нарікання на важке життя, на долю сформувалась у середовищі простого народу, певну естетичну роль у цьому відіграла християнська мораль та пов’язана з нею середньовічна література. Вона мала місце в народній словесній творчості та в українській художній літературі. У народній поезії особисте почуття конкретизувалося, а в художній літературі переросло у вболівання за долю всього народу.

Жанр думки у творчості І.Франка представлений такими зразками, як “Думка” (“Розпустила над водою верба довгі віти...”, 1874) і диптихом “Думка” (“Ой погляну я на поле...”, 1879). Перший вірш написаний у пророко-повчальному тоні, в душі громадянської поезії Т.Шевченка. Сюжет будується у формі настанов нерозумним дітям: прокляття впаде на того, хто цурається своєї матері-батьківщини.

До диптиху входять твори “Ой погляну я на поле...” і “Світ дрімає. Блідолиций...”. У першому вірші сюжет розгортається навколо мотивів: краси природи і вбогого життя селян. У такому ж дусі написаний і другий вірш диптиху; у ньому використаний сюжет про світове горе: Бога немає вдома, а святі послули й не бачать, що воно утекло від сплячих людей і налягло на безсонну душу ліричного героя.

Вірш-дума близький за своїм жанровим значенням до думки. У трьох циклах І.Франка, що іменуються “Осінні думи”, “Нічні думи”, “Думи пролетарія”, лише окремі вірші можна віднести до жанру думи. У циклі “Осінні думи” – “Тихенько річка котить хвилі чисті...” (1882), “Паде додолу листя з деревини...” (1882); диптих “Журавлі” (1883); із циклу “Нічні думи” – “Догорають поліна в печі...” (1881), “Непроглядною юрбою...” (1883), “Місяцю-князю!...” (1883). Серед віршів циклу “Думи пролетарія” немає жодної думи, це вірші-звернення і медитації. Тут на заголовний номінатив “думи” покладено не жанро-визначальну, а предметно-психологічну функцію.

У диптиху “Журавлі”, до якого входять вірші “Понад степи і поле, гори й доли...” і “Післанці півночі, в далекім юзі...”, первісна метафора смутку експлікована з мотивом відльоту журавлів у теплі краї. У першому творі ліричний герой звертається до журавлів, які летять по небу над вбогими селами в кращий край, з проханням взяти його “з крилом підтятим” з собою. В сюжеті другого твору передається прохання до журавлів розповісти в далекому півдні про бідність і вічні сльози в краю, з якого вони прилетять. Сюжет про надії ліричного героя на краще, що натикаються на людську задрість, розробляється у вірші-думі “Тихенько річка котить хвилі чисті...”. Натомість у заключному вірші циклу “Паде додолу листя з деревини...” використано сюжет про багатого дуба-хазяїна, який не гайнував літа, має добрий урожай, і йому не страшний прийдешній холод.

Із циклу “Нічні думи” вірш-дума “Непроглядною юрбою” має сюжет, що є роздумом про минушість молодості; у думі “Догорають поліна в печі...” сюжет вірша пов’язаний з готовністю ліричного героя, душу якого ятрить людське горе, боротися за правду, поетичне висловлювання у думі “Місяцю-князю...”

виникає завдяки фабулі: з високого неба місяцеві важко дивитися на людську бідність і невсипуще горе.

Сюжети Франкових віршів-дум еднаються з традиційними мотивами, які в інтерпретації автора знаходять конкретне вираження, в способах життя та побутування українського селянина.

Думка і дума споріднені з елегією. Вони, як правило, сумовиті за своїм тоном; проте цей тон може підніматися до пророчого і повчального. Таку видозміну настрою думкам і думам І.Франка сповіщають переживання ліричного героя, викликані вбогим життям хлібороба та видовищем бідних сіл. Породжений цими обставинами біль породжує в нього бажання змін на краще.

Співомовка як жанр пов’язана в українській поезії з ім’ям С.Руданського, проте існувала ще до його виступів. Однак саме в творчості С.Руданського вона набула викінченої художньо-стильової форми. Це явище вперше теоретично осмислив І.Франко. У своїй праці “До студій над Ст.Руданським” (1892) він визначив співомовку як невеликий віршовий твір, написаний на основі анекдоту, почерпнутого з уст народу. Осмислюючи можливості цього жанру, І.Франко висловлює невдоволення його ритмічною структурою, як він пише, “легенькою” і “куцою формою народної коломийки”, а також завузкою тематикою співомовок С.Руданського. У зв’язку з цим вказує на “недостачу ширшого філософічного погляду на життя людське і народне і невелику творчу спосібність при живій фантазії, зверненій радше на мініатюрування дрібних фактів, ніж на оживлення і охоплення широких дійових чи життєвих горизонтів” [12, т.28, 220]. Уже М.Возняк визначив різницю між співомовками С.Руданського та І.Франка. Якщо перший “вбирав приказку й анекдоти у віршову форму”, то у другого “маємо перетворення сюжету, його осучаснення і забарвлення суспільною або політичною ідеєю” [2, 335]. І.Франко збагатив тематику співомовок. Він перетворив їх із жанру камерного на жанр із широким діапазоном звучання, підняв зі сфери побутової до політичної.

Справді цикл І.Франка “Нові співомовки” був спробою розширити можливості цього жанру. Загалом зберігши естетичний принцип творення, Франко збільшує їх змістовий діапазон, піднімаючи громадянські, мистецькі, моральні проблеми.

Визначальна у них первісна метафора сміху формується за допомогою відповідних сюжетів та прийомів, що мають фольклорну основу.

До творів політичного спрямування й публічно резонансного звучання належать співомовки Івана Франка : “Трагедія артистки” (1902), “Сучасна приказка” (1902), “Майстер Свирид” (1905), “Цехмістер Купер’ян” (1906), “Що за диво?” (1906), “Як там у небі?” (1906), .

У другій та третій співомовках І.Франко звернувся до поширеного в українській літературі прийому розгортання сюжету на основі прислів’я та приказки. Відштовхуючись від першоджерела, він пішов шляхом художнього моделювання дійсності у потрібному для розкриття нового змісту ключі. Співомовка І.Франка “Сучасна приказка” ілюструє народну “Не тратьте, куме, сили, спускайтеся на дно”. Поет будує сюжет, відтворюючи цілком конкретну ситуацію: один кум тоне в річці, а інший нічим не хоче йому допомогти. І.Франко осуджує у творі вороже ставлення до українського народу інших народів, зокрема, польського. Конкретизація змісту приказки переростає в новий ступінь узагальнення.

У сюжеті співомовки “Майстер Свирид” І.Франко використав народну приказку “Попсуймайстер Свирид”, за якою стоїть розповідь про людину, яка внаслідок своєї недоумкуватості не змогла полагодити звичайного коритця. Твір має також алегоричне значення. Автор хотів висміяти підтримувану урядом Австро-Угорщини недалекоглядну позицію польських політичних сил, що ґрунтувалася на принципах економічних і культурних утисків українського народу. У цих співомовках І.Франко по суті, як пише О.Дей, “викриває шляхетські зазіхання на українські землі” [5, 306].

Варіант сюжету про безтурботну людину, яка в розвагах проводить кращий період життя і не дбає про забезпечення свого майбутнього, розробляється у співомовці І.Франка “Трагедія артистки”. Химерний образ панни Ванди, яка під звуки цитри безперервно співає впродовж тривалого часу і після своєї смерті одну і ту ж пісню “Бодай ся когут знудив”, пов’язується у співомовці І.Франка з народними легендами про закляті старовинні

замки, садиби, у яких живуть грішні душі. Підтекст співомовки не однозначний. Він може мати політичний смисл і єднатися з творами, у яких йдеться про польсько-українські відносини. На це вказує ім’я героїні й одна і та ж її українська пісня. Тобто автор в алегоричній формі хоче сказати про шкідливість незмінної політики утисків польських політичних кіл по відношенню до українців.

Співомовка “Цехмістер Купер’ян” поєднує у собі громадянський зміст з вирішенням моральних проблем. Сюжет вірша відтворює народний переказ, почерпнутий з міщанського середовища. У ньому зображуються події часів Великої Руїни – смілива вилазка цехмістера Купер’яна з обложеного поляками міста. У співомовці показано низький рівень патріотизму в народі, який, керуючись егоїстичними інтересами, не здатний навіть вшанувати своїх героїв.

Сатирою на суспільні порядки Австро-Угорщини є співомовка “Що за диво?”. Вона має своєрідну будову, яка формує її сюжет. Автор обігрує в різних ситуаціях слово “мести”, створюючи у вірші аналогії з комічним змістом: “Шлепом метуть дами, цензор олівцями вільне слово так мете, як в дим...” [12, т.3, 142]. Дотепність у кожній наступній строфі набуває щораз гострішого, навіть антитезового характеру. Це дає змогу закінчити твір парадоксом: “Лиш метелик не мете нічим” (хоч, здавалося б, сама назва цієї істоти схиляє до “метіння”).

Комічний сюжет співомовки “Як там у небі?” створюється описом ситуацій близьких до народних переказів і легенд. Суперечка двох п’яних “панотчиків” про потойбічне життя людей, що затягнулася до опівночі, виходить за межі онтологічних проблем і набуває політичного змісту. О.Дей та Т.Гундорова вважають, що автор мав на увазі безпредметні суперечки про майбутнє між різними партіями. У співомовці в алегоричній формі відкидаються соціалістичні та анархічні ідеї, автор наштовхує читача на думку, що поза ними існують більш справедливі принципи співжиття людей.

Як пише Ю.Гречанюк, у І.Франка “є окремі твори, які в жартівливо-іронічному ключі продовжують дух творів С.Руданського” [4, 120]. До них належать співомовки “Притичина” (1903),

а поза циклом “Нові співомовки” – “З екзамену” (1888), “Здоров, Степане! Що ти робиш...” (1896), “Відданиця” (1914). Співомовка “Притичина” присвячена моральним проблемам. І.Франко творить сюжет, передаючи стан закоханої дівчини. У її уяві переплелися мрії і сни. Звертання дівчини зі своїми турботами до мами, як це ми маємо в народних піснях, побудоване на усвідомленні останньою того, що сталося з дочкою. Це посилює світлий настрій твору, викликає добру посмішку. У співомовці “З екзамену” подає сюжет про невдачу претендента на вчительський диплом, бо він не знав, скільки ніг у бджоли. Смішну ситуацію створюють обстановка, характер розповіді претендента, наскрізна іронія. Сюжет народного анекдоту про чоловіка, який шукає жінку, що втопилася “вверх рікою”, знайшов вираження у співомовці І.Франка “Здоров, Степане! Що ти робиш...”. У ній розкриваються в гумористичному дусі складні стосунки між чоловіком і дружиною із впертим характером. Цілий ряд українських народних анекдотів використано в сюжеті співомовки “Відданиця”. Один з них про стрільця, який, “що вб’є, то геть відкидає, що не вб’є, приносить” [12, т.3, 381]. І.Франко вважав, що його першоджерелом є старогрецька епіграма “Рибалки”, приписувана Гомерові [12, 3, 382]. Відданиця зуміла відгадати в майбутньому чоловікові талан, і з парубка-нероби він став багатим купцем. Провідним у вірші є гумористичний пафос, що створюється самою оповіддю та змалюванням відповідних життєвих ситуацій.

У своїх співомовках І.Франко відійшов від коломийкової форми вірша. Він використав різні розміри силабо-тонічної системи версифікації, урізноманітнивши цим спосіб передачі художнього матеріалу, при цьому ускладнив строфічну будову жанру.

Співомовки І.Франка – це твори переважно ліро-епічні з яскраво вираженою фабулою. Вони мають не тільки спільне зі співомовками С.Руданського, але й багато відмінного від них. Звернувшись до тематики громадянського змісту, І.Франко збагатив їхні художньо-зображувальні можливості. Завдяки сюжету з народногумористичних творів у них виникає комізм, але І.Франко поглибив психологічну вмотивованість смішних

ситуацій, у які потрапляють герої. Він звернувся до засобів алегоричності змісту, що в сукупності з іншими прийомами створює ефекти іронії, сатиричного висміювання негативних суспільних і моральних явищ. Отже, гумор і сатира співомовок І.Франка має ту ж фольклорну основу, що й у С.Руданського, але це вже якісно вищий етап у їх розвитку. Завдяки внесеним удосконаленням співомовка стала універсальним жанром українського гумору та сатири.

Процес формування в українській літературі естетичних поглядів, пов’язаних із фольклором, відзначається свідомим засвоєнням поетами-романтиками його жанрово-зображувальних можливостей і знайшов своє повне завершення у “Кобзарі” Т.Шевченка, де він охопив його глибинні історико-світоглядні основи. Подальший розвиток цього процесу пов’язаний із диференціальною структуризацією естетичної думки. Якщо романтики вважали фольклор найвищим художнім досягненням у системі мистецьких цінностей, то впродовж ХІХ ст. він, не втрачаючи своїх провідних позицій, набуває нових значень під впливом європейських філософських та естетичних учень. Зміна художніх параметрів відбулась у творчості І.Франка і, зокрема, в його ліриці, завдяки чому фольклоризм в українській поезії, подолавши перехідний період, умовною межею якого став 1861 рік, переріс у неофольклоризм. Таким чином, він перетворився на один із прийомів художньо-жанрового моделювання дійсності у літературному творі.

Первісні метафори у фольклорних жанрах лірики І.Франка, відображаючи сутність якогось явища і поєднуючись із емоційно-логічними способами вираження, збігаються з різними сюжетами, які виступають їх основними структуротворчими засобами. Ці сюжети віднайдені уснопоегичною та професійною літературною творчістю. Найдавніші з них походять від народних обрядових пісень і знайшли своє вираження в літературних піснях на любовну тему та веснянках. Будучи продуктивними впродовж ХІХ століття, ці жанри змінювалися відповідно до нових естетичних вимог, наблизилися до узвичаєних зразків медитативної лірики, поезії любовного і громадянського звучання. Зовсім інший характер у сюжетах віршів-думок, дум поета, що зазнали

впливу соціально-побутових пісень з їх християнською мораллю, актуалізація якої призвела до виникнення глибокого політичного змісту. Сюжети співомовок І.Франка генетично пов'язані з народними переказами, прислів'ями, приказками та анекдотами й охоплюють широкий спектр суспільних стосунків між різними народами, питаннями моралі й тодішньої політично-філософської практики. Лише сюжети романсів І.Франка, хоч і пройняті народнопісенним мелосом, найближче стоять до загальноєвропейських літературних традицій. Вони відображають певний рівень світогляду тодішнього інтелігента, естетичні уподобання якого виходять з народної культури, стають виразниками нових поглядів на любов і мораль, відбивають процес психологізації образного сприйняття урбанізованого світу.

Фольклорні жанри лірики І.Франка мають свою тематику, що відповідає певному ступеневі освоєння літературою народної поетичної свідомості. Їх актуалізація співвідносна концепції неофольклоризму, що творить новий художній контекст епохи.

1. *Бондар М. Т.* Поезія шевченківської епохи. Система жанрів. – К.: Наукова думка, 1986. – 327 с.
2. *Возняк М.* Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби І.Франка. К.: Держлітвидав УРСР, 1958. 403с.
3. *Гердер Й. Г.* Избранные сочинения. – М.-Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1959. 392 с.
4. *Гречанюк Ю. А.* Співомовки С.Руданського та І.Франка // Комическое в мировом литературном процессе XIX века (Художественная практика и проблемы научного осмысления). Тезисы докладов и сообщений межгосударственной конференции (8-10 октября 1992 г.). – Харьков: ХГУ, 1992. – С.119-120.
5. *Дей О. І.* Іван Франко: Життя і діяльність. К.: Дніпро, 1981. 365 с.
6. *Каспрук А. А.* Жанри лірики І.Франка // Радянське літературознавство. 1979. №7. С.62-72.
7. *Кодак М.* “Зів’яле листя” Івана Франка як гетерогенний жанроутвір // Слово і час. – 1996. – №8-9. С.6-13.
8. *Костомаров М. І.* Твори: У 2-х т. Т.2. К.: Вид-во худ. літ. “Дніпро”, 1967. – 450 с.
9. *Левчик М. В.* Поезія М.П.Старицького (Жанрові та образно-стильові особливості). – К.: Наукова думка, 1990. 123 с.

10. Літературознавчий словник-довідник / Ред.кол. Гром'як Р.Т. та ін. – К.: Видавничий центр “Академія”, 1997. – 752 с.
11. *Рабинович В.* “Красивое страдание”. Заметки о русском романсе // Русский романс. – М.: Изд-во “Правда”, 1987. – С.7-30.
12. *Франко Іван.* Зібр. тв.: У 50-ти т. – Т.І. – К.: Наукова думка, 1976. 503 с.; Т.2. – 543 с.; Т.3. – 447 с.; Т.28. – 440 с.
13. *Яценко М. Т.* На рубежі літературних епох. – К.: Наукова думка, 1977. – 280с.
14. *Яценко М. Т.* Українська романтична поезія 20-60-х років XIX ст. // Українські поети-романтики. Поетичні твори. – К.: Наукова думка, 1987. – С.5-36.

**ІВАН ФРАНКО – ЮРІЙ ЛИПА – БОГДАН-ІГОР
АНТОНІЧ: НАРОДЖЕННЯ “НОВОЇ ДІЙСНОСТІ”**

(До питання психології творчості)

“Таємниця творчого, як і таємниця Свободи Волі, є трансцендентною проблемою, яку психологія не може вирішити, а тільки описати. Рівно ж і творча людина є загадкою, розв’язок якої хоч і шукатимуть найрізноманітнішими способами, але кожного разу даремно” [1, 103] – в цьому був переконаний Карл-Густав Юнг, визнаючи, однак, що психологія час від часу займалася “проблемою митця та його мистецтва”, і то, додамо, небезуспішно, напрацьовуючи різні інтерпретації та тлумачення природи творчого процесу.

Ця тема, як і все, що лежить поза межами звичайного розуміння, завжди була притягальною. Як дослідники, так інтроспективно й самі письменники (у І.Франка це шасливо поєдналося, творячи синтез наукового дослідження із матеріалом самоспостережень) робили спроби простежити рух образної думки від найпершого, неусвідомлюваного ще задуму до його втілення в слові, звісно, ставлячи фундаментом своїх спостережень та засновків широковідомий естетичний трактат І.Франка “Із секретів поетичної творчості” з його динамічною моделлю творчого акту, в серцевині якої лежить домінанта підсвідомого, тієї “нижньої свідомості”, яка є вмістилищем художніх образів, а радше таки їх джерелом – бо це означення більше відповідає динамічним процесам, що там стихійно відбуваються.

“Оскільки він пішов наперед в своїх теоретичних поглядах на справи літератури і мистецтва, доказують його статті в “Із секретів поетичної творчості”. Головна їх прикмета: толеранція для найрізноманітніших напрямів і струй”, – так оцінили науковий внесок І.Франка сучасники, зокрема Микола Євшан [2, 147]. А вже І.Франко – перший, хто в в тому часі користувався досягненнями експериментальної психології, джерела зацікавлення якою лежать переважно у викладах доктора Охоровича [3]. Однак шлях Франкового трактату до цілковитого вирозуміння й сприйняття

був непростим. Досить нагадати той факт, що в XIV томі Творів І.Франка 1955 року видання вилучено другу частину його розвідки – саме ту, де йдеться про перевагу в творчому процесі несвідомого, багатство “таємних скриток та схованок нашої нижньої свідомості” [4, 111], а також подібність між “творчістю сонної і творчістю поетичної фантазії” [4, 110].

Очевидно, тут немає потреби детально застановлятися на змісті цього новаторського на час написання дослідження – це вже ґрунтовно зроблено, зокрема, у широко використовуваній передмові Є.Адельгейма до окремого видання цієї праці [5], хіба що треба зважати на те, що писалася вона в часі, коли багато які нейропсихологічні процеси людського мозку залишалися ще таємницею, а над поясненням суті конфлікту Франкової концепції підсвідомого з поборниками “чистого реалізму”, що йде від *ratio*, тяжіли ідеологічні табу.

Принагідно скажемо, що так само замість того, аби ввести трактат І.Франка в контекст досліджень європейської психологічної школи, його тривалий час вводили лише в “контекст літературно-критичних шукань рубежа ХХ ст.”, ставлячи на котурни концепцію впливу психологічної праці І. Франка на розвиток літературно-критичної думки, пом’якшуючи, щоправда, звинувачення на адресу письменника в тому, нібито він залишив поза межами дослідження “перспективу суспільно-історичного критерію” [6].

З-поміж тих, хто серйозно вивчав Франкову працю, слід назвати й Р.Піхманця. Досліджуючи деякі проблеми художньої творчості в літературно-теоретичних працях І.Франка, він, зокрема, звертає увагу на те, що якщо О.Потебня простежував переважно психологічні механізми художнього мислення, зводячи їх здебільшого до поетичної образності, то “Франко під кутом зору душевної організації письменника досліджував, говорячи словами Гегеля, “яким чином художній твір належить внутрішньому життю суб’єкта”, що привело до оригінальної концепції творчості” [7, 43].

Тому бачиться доцільнішим, оминувши аналіз основних концепт трактату “Із секретів поетичної творчості”, розглянути, як по-різному уявляли й означували, власне, одні й ті самі творчі

процеси й механізми народження художнього твору І.Франко, Ю.Липа та І.-Б.Антонич, знайти в їхніх поглядах спільні та взаємодоповнюючі чинники.

Оскільки першим і вихідним пунктом людського пізнання є прийняття нашими органами почуттів навколишнього конкретно-чуттєвого світу або живе споглядання, то саме цей період, коли письменник частково свідомо, а здебільшого підсвідомо вбирає в себе “матеріал” дійсності, ще достеменно не знаючи, що з того вийде, і можна вважати періодом першопочаткового художнього нагромадження.

Творча думка проходить багатоступеневі етапи від спостережень над життям до уявлень, а від них – до особливої роботи творчої фантазії – концентрації розрізнених пізнаних явищ, що знаходить свій вияв у створенні образу, завжди (за І.Франком) динамічного й пластичного. Образна думка письменника, щойно виникнувши під впливом якогось імпульсу (первісний задум), є водночас узагальненням його попередніх вражень, духовного досвіду і поштовхом, стимулом до подальшого пізнання. Формування задуму твору і є не що інше, як рух образної думки, послідовний розвиток єдності двох суперечливо взаємодіючих факторів, перетворення пізнаного й стимулу до подальшого пізнання.

Однак це дуже схематичне зображення тих складних процесів, які відбуваються у свідомості, а ще більше – в підсвідомості творчої людини [8].

Так, зазирнути у святая святих – процес художнього творення – намагається Ю.Липа: залучаючи собі на допомогу спостереження майстрів слова, науковців, він розмірковує про природу художньої творчості на сторінках збірника літературно-критичних есеїв “Бій за українську літературу” [9].

Свої підступи до осягнення психології творчості автор цілком пояснимо розпочинає вступною статтю “Розмова з наукою”, яка є спробою усвідомити зміни у психологічному сприйнятті людиною світу на межі XIX і XX століть, витлумачити конфлікт між раціональним та ірраціональним, до певної міри примирити їх, а надто – осягнути й пояснити природу людського “я” не механічними принципами, а психологічними, оскільки саме тоді приходить розуміння, що “всесвіт починає нам вияск-

равлюватись швидше в постаті великої думки, аніж великої машини” [9, 28].

Саме до такої людини, яка “стала в центрі всього”, до людини як суми різних психологічних почувань і вражень, і звертається Ю.Липа в есеї “Організація почуття”. Поставивши за мету простежити рух образної думки, він залучає для опертя власним спостереженням і висновкам твердження відомих учених та письменників світу – і вводить у той світовий контекст й українські імена. Знаходимо тут міркування П.Валері, П.Бурже, А.Бергсона та дослідника його творчості Г.Ражо, А.Сюареса, Лефевра, фізика Дженсона, Вірджинії Вульф, Г.Польті та багатьох інших, а з-поміж них натрапляємо на відсилання до творчості українських письменників.

Спостереження Ю.Липи позначені безперечним впливом праць А.Бергсона, зокрема “Шкіцу безпосередніх даних свідомості” (хоча, ймовірно, була йому знайома й праця “Вступ до метафізики”). Більше того, він прозріливо передбачає її вплив на модерну літературу (від появи цієї книжечки “датоватиме новий світогляд”), намагається виокреслити продуктивність того методу безфабульного письма, що ми його звемо потоком свідомості, вводячи у контекст своїх спостережень імена Джойса, Вірджинії Вульф, Моріака та ін.

Виходячи із переконання про ціложиттєвий конфлікт людського “я”, коли поверхові почування, накинуті обставинами й оточенням, заслоняють собою почування внутрішні, Ю.Липа, не знаходячи у психологічній науці – від Юма і Джемса до Бергсона та Юнга – відповіді на своє запитання, як згармонізувати ці два психологічні потоки, намагається пояснити хист письменника саме умінням передати той внутрішній конфлікт особистості, шукаючи психологічної “організації людської істоти тільки в самій людській істоті” [9, 35] і лише через образ, що формується у її свідомості та підсвідомості.

Він намагається з’ясувати роль автора як занотовувача бігу “цього безконечного потоку вражінь”, для чого вибудовує свої висновки з мозаїчного плетива цитат, що дають поштовх його власним думкам або потверджують хід його власних розмислів. Зокрема, Ю.Липа розмірковує над тим, чи можна від “літератури

міріядів вражінь” сподіватися широкої варіативності й незлічимої різноманітності й доходить висновку, що “число тем є обмежене” – і попри ймовірну множинність комбінацій або, за словами І.Франка, “зціплень”, що можуть постати із синтезу вражень і спостережень, теми насправді залишаються тими самими, одвічними й знаними. Теза про “вічні теми” та їхні сталі комбінації виводить його на розуміння, що їх живлять “незмінні елементарні людські почування, що зроджують ті одвічні теми” [9, 31].

Відштовхуючись від фрази Шатобріана про те, що уява є королевою світу, він, власне, моделює рух творчого задуму, який веде за собою митця, а не навпаки. Однак не розгортає цієї думки, залишаючи поза своїм дослідженням напрацьоване І.Франком, зокрема його розуміння підсвідомих порухів, законів асоціацій ідей, “багатство і різnorodність” яких І.Франко називає головною прикметою поетичної фантазії [4, 97] і що в сучасному часі зробив спробу дослідити А.Макаров у своїй книжці “П’ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво” [10].

Однак соціальна заангажованість, що тяжіла над Ю.Липою, й спровокувала його до намагання дисциплінувати “напруженість почуття” письменника (те, що ми звемо натхненням), упорядкувати хаос, носієм якого, на його переконання, є людина мрійлива. Тут йдеться не про потребу, кажучи словами Б.-І.Антонича, “хаос збудувати”, коли “з вибраних уявлень треба зложити суцільну цілість” [11, 333, 334] або, іншими словами, скомпонувати твір, а, власне, про спробу досягти недосяжного – змінити психічну природу художньої творчості, яка живе за своїми, переважно ірраціональними законами, що не піддаються втручанню зовнішньої сили.

Міркуючи про творчу напруженість почуття творця – між почуваннями й ритмом, Ю.Липа цікаво означає його як третій вимір почуття – найтаємничішою силою з-поміж усіх людських сил. “Найголовніше, що змістом мистецької творчості є не заспокоєння, а велике схвилювання. Схвилювання, одночасне із знайденням синтезу почуття” [9, 36] – на чому, власне, наголошує й Б.-І.Антонич у цитованій вище статті “Національне мистецтво” [11].

І той момент найвищого осяяння, або, за словами І.Франка, “еруптивності його нижньої свідомості” (тут і далі підкреслення на-

ше. – Л. Т.), т. є. її здібності – час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражінь і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості” [4, 96] (принагідно зазначимо, що в А.Макарова знайшла свій розвиток концепція про особливості рептиліанського мозку – ті найдревніші успадковані комплекси, що неминуче впливають на сновидну творчість), приносить, як це формулює Ю.Липа, “насамперед переборення іншого оточення”, раптове роз’яснення суперечностей, новий ритм отих тисячей знаних речей” [9, 37].

Власне, йдеться про те, що Б.-І.Антонич називав “окремою дійсністю”, а в Ю.Липи звучить як “нова ясність” або, як можемо сказати ми, “нова реальність”. Приблизно в тому ж часі, коли писалася книжка “Бій за українську літературу”, Б.-І.Антонич чітко, без занурень у психологію, сформулював те, до чого Ю.Липа наближався через цілий ланцюжок письменницьких спостережень і відчуттів: “Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює ... а лише створює окрему дійсність” [11, 330] – аби “викликувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність” [11, 332].

І далі: “Мистець створює окрему дійсність. Але створити щось із нічого не можна. Навіть природа не творить із нічого. До кожної творчості потрібний матеріал. Матеріалом мистецького творення є уявлення мистця [...] Уявлення постають на основі вражінь, вражіння мусять мати спонуки; вони є витвором нервів під впливом зовнішніх побуджень, себто постають вони на основі зовнішньої дійсності. Ось такий далекий шлях від реальної дійсності до мистецької дійсності. Має він аж п’ять ступенів: від спонуки до вражіння, від вражіння до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова, і вкінці матеріалізація цих засобів. Перейшовши стільки стадій, первісні спонуки зправила не є зовсім подібні до кінцевих вислідів, себто мистецька дійсність є інша ніж реальна дійсність...” [11, 333]. Отже, Антоничева “нова реальність” – це, зрештою, те саме, що в І.Франка постає як результат комбінації таких образів, “які в звичайній уяві тільки з трудом можна звести до купи” [4, 112].

Це той неповторний художній мікросвіт, та мікрогалактика, що може зродитися лише в його, конкретного письменни-

ка, – і нічий більше – уяві, сказати б, у єдиному примірнику. Бо, як зазначає І.Франко, “не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використовує і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси” [4, 178]. Цій тезі співзвучною є думка й Б.-І.Антонича: “Уявлення, а ще більше вражіння, є хаотичні, безладні, неупорядковані. Цей сирий матеріал треба впорядкувати, виправити, вибрати з нього те, що важне й суттєве, а навпаки відкинути те, що неважне й несуттєве” [11, 333].

Тобто, “створення порядку з хаосу” відбувається вже із включенням дії закону, що його можна було б назвати “законом перемоги спогаду”, коли оті давно похоронені, а радше приснули до часу комплекси колишніх вражень, зазнавши цілком таємничої магії асоціативних “зціплень”, видобуваються, трансформовані у щось цілком нове й несподіване на денне світло верхньої свідомості. “Перемогти спогад, в той спосіб, щоб його відкрити наново у відповіднішому порушуванні” [9, 43] – оце і є, за Ю.Липою, народження “другої реальності”.

Є.Адельгейм, досліджуючи працю І. Франка, звертає увагу на те, що часто образи надзвичайно далеко стоять від тих абстрактних понять, які вони символізують, і це зводить до одного спільного висновку, здавалося б, розпорошені спостереження над властивостями поетичної фантазії: “Використовуючи спогади, що їх зберігає “нижня” свідомість, вона будує *свій особливий світ* (підкр. моє – Л.Т); він живе за законами дійсності, яку відображує, і водночас за своїм внутрішнім законом – законом високого перетворення життя, законом домислу, якщо хочете – “міфа”...” [5, 30].

Оця “перемога спогаду”, за тезою Р.Піхманця, має такий психологічний механізм: “Діалектичне усунення” запасів свідомості (тобто здатності на певний час “забути” життєвий матеріал, дати йому “відстоятися” – Л.Т.) для відкриття принципово нових художніх рішень досягається силою неусвідомлюваної психічної активності, а точніше – силою надсвідомого пориву” [7, 50], або, іншими словами, натхнення.

За І.Франком, саме шляхом асоціативної комбінації “змислів”, художнього переплавлення пережитих вражень, подій,

картин, образів, що до часу дримають у “тайниках душі”, та, як пише Є.Адельгейм, апеляцією “до спогаду про відчуття і до уяви” [5, 38] можливо “відкрити наново” колись поглинуту емоційною сферою митця реальну дійсність як народження дійсності нової – через “повну гармонію сеї еруптивної сили вітхнення з холодного силою розумового обмірковування” [4, 65]. Тобто, для народження нової дійсності “пам’ять серця” вступає у складну психологічну взаємодію з “пам’яттю розуму”.

Як бачимо, є всі підстави твердити, що й Б.-І.Антонич підійшов до розуміння: кожен письменник – якщо тільки він справжній митець, – народжує свою власну, або “нову реальність”, якусь паралельну дійсність (або як вдало означає це Валерій Шевчук, – надсвіт), у якій віддзеркалюються і минулий досвід, і сучасне, і майбутнє – витвір його індивідуальної системи художнього бачення світу й творчої уяви, фантазії.

Другу реальність або, сказати б, паралельну дійсність живить і те, що часто залишається для нас невимовним, невловним, хоч свідомість фіксує цей стан як “хвилююче ясний”. Такий “схований від нашої свідомості емоціональний досвід, особливе *чуттєве розуміння* життя і становить неповторну частину мистецького “знання”, особливий зміст художньо-образної інформації. Саме тому ми й можемо говорити про “смутні” почуттєві образи як підсвідомі елементи пізнання, якими оперує лірика сугестивного типу” [10, 36].

І.Франко наголошує на особливому продукуючому значенні такого психологічного вияву асоціації – як імпульсу, іскри творчої фантазії – що спонукає до “незвичайного напруження нашої уяви”, бо саме вона в стані збудження й піднесення, може “викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його віршах” [4, 67] – тобто, те психологічне підґрунтя, на якому “виростає” Антоничева “нова реальність”.

Саме інтуїтивне мислення письменника, йдучи паралельно з його дискретним пізнанням, а, можливо, навіть і по своєму ілюструючи його, доводить те, що власне “*підсвідоме мислення лише нагадує забуте і заново відкриває відоме*, виражаючи його у новій, в даному випадку – образній формі” [10, 41].

Йдучи вслід за Шатобріаном з його розумінням мрійництва як “пиття отрути”, Ю.Липа, по суті, розмежує поняття “уява” та “мріяння”, не завважуючи того моменту, що уяву живить фантазія, першоформою, ще невиразною, якої і є мріяння, а фантазія притаманна усім формам мислення, найбільше ж – мистецтву. “Уява для мене – це синонім здатності відкривати нове, – писав Ф.Г.Лорка. – Уява вихоплює і прояснює елементи реальності, в якій діє людина” [12, 78].

“Не мріяння – лишень уява письменника організує почуття. Ідеал, що до нього повинен змагати письменник, це стала концентрація уяви” [9, 36] – таким бачиться Ю.Липі шлях до синтезу почуття. Однак тут маємо певну авторську суперечність, адже уява не може бути статичною, вона рухлива й мінлива, щораз сповнена нових образів та асоціацій, що якраз і впливає із Франкової моделі творчого акту як динамічно-синтезуючого процесу.

Наші уявлення про природу психології творчості збагачуються й підходами Ю.Липи до розуміння натхнення (за Шіллером, “несподіваності душі”) – цієї максимальної напруги і зібраності всіх творчих сил, верхньої межі робочого творчого ритму – терміну, яким він уникає зловживати, залучаючи до свого дослідження такі вислови, як “чудесність пізнання істотного”, “вища сила”, “схвилювання від істотного”, “унесення” що, по суті, є майже рівнозначним тому, що ми звемо “натхненням”, порівняно з яким, на його думку, “щастя є нічим, а річ непотрібна.” При цьому Ю.Липа прагне відокремити натхнення як “вищу силу” від плину щоденних емоційних людських вибухів і сплесків, проте, до певної міри залишаючи за нею право на існування й поза мистецтвом, що суголосне й поглядам І.Франка.

Власне, йдеться про ті самі “вибухові” тенденції чи механізми психологічної динаміки глибин підсвідомого, які стали об’єктом дослідження К.-Г.Юнга. Переглядаючи фрейдівську концепцію творчості, він дає своє психоаналітичне обґрунтування природи мистецької творчості, звертаючи увагу на праглибини “зачаття твору”: “Психологія *Творчого* є, власне кажучи, психологією жіночою, бо творчий твір проростає із несвідомих глибин, по суті, із царства матерів. Якщо гору бере

Творче, то гору бере Несвідоме як формуюча життя доленосна сила на противагу свідомій Волі, і Свідомість, часто безпомічно споглядаючи події, підхоплюється навалом якогось підземного потоку” [1, 105] – того високоемоційного стану душі, який у І.Франка тлумачиться терміном *еруптивності* або *виверження*, а в Ю.Липи – присутністю “яngoла”.

Іншими словами, мусить настати момент “критичної маси” – тоді поет для “доконання сугестії” може (у І.Франка – мусить) “розворушити цілу свою духовну істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоб пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню...” [4, 66].

Метод свідомого зближення поетичної й сонної фантазії, що його ми пізнали за трактатом І.Франка, покладений в основу як новітніх наукових досліджень – згадаймо переконання Мартіна Гайдеггера, що “сутність поезії подібна до марева”, а сама “поезія нагадує ілюзію чи сон” [13, 205], – так і в практику самих творців поетичних віршів: свідчення про це знаходимо, для прикладу, в того ж таки Б.-І.Антонича, коли він описує, як творить вірші “напівпробуджений, ще в ліжку” – й ті візії чи, іншими словами, гіпнагогічні галюцинації у стані зниженої аналітичної активності мозку, тобто в стані дрімоти, або як точніше означає це А.Макаров – у стані забуття, на переконання Б.-І. Антонича, набагато відрізняються від “сонних мрій”, бо поет переживає тоді “враження, мовби мені хтось у сні нашіптував якісь дивні слова”, й зникають, щойно він остаточно пробуджується й включається в довколишню дійсність [14, 519].

Це, власне, наочна ілюстрація до тези І.Франка: **“В тім панованні над сферою нашої нижньої свідомості і в тій легкості комбінування лежить увесь секрет сили і багатства нашої сонної фантазії, та тут же лежить також увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії”** [4, 112].

Як підкреслює А.Макаров, дослідження останніх десятиліть асиметрії головного мозку й психологічного змісту різних стадій сну засвідчують слухність новаторської для свого часу

думки І.Франка про “нерозривний зв’язок художньої творчості з діяльністю “нижньої свідомості” – зокрема поетичної і “сонної фантазії”, внаслідок чого робить висновок, що тільки мистецтво, по суті, “є другою після сновидінь сферою активного використання можливостей синтетично-образного за своїм характером правопівкульного типу мислення” [10, 55].

Отже, саме з отого не поясненого синтезу реальних вражень од довоколишнього життя та ірраціонального творчого акту, а точніше, із трансформації, своєрідного переплавлення реальних вражень через “канали” ірраціонального, позасвідомого й зроджується ота “нова реальність”, яку аж ніяк не назвеш ані фотографічною копією реального життя, ані витвором самої тільки уяви. Вона й передує процесові вербалізації тих не пояснених емоційно-образних відчуттів і передчуттів, які видобуваються з глибин неусвідомлюваної психічної діяльності з допомогою асоціації, якоїсь мимовільної спонуки, здатної сколихнути латентний образно-емоційний матеріал.

Видається, однак, небезпідставною думка, що якби Ю.Липа ґрунтовніше скористався поглядами І. Франка на роль підсвідомого у творенні художньої реальності, його міркування виглядали б значно стрункішими й більш умотивованими психологічно, хоча він таки наближається до розуміння ролі підсвідомого як тієї незбагненої сили, яка й керує письменником у його втіленні “архітектури задуму”.

І все ж Ю.Липа, неначе йдучи шляхом І.Франка, а насправді лише ступаючи в його слід, намагається по-своєму, на рівні власної свідомості й художньої практики простежити весь творчий акт – від “спонуки до враження, від враження до уявлення, від уявлення до укладу уявлень, від їхнього укладу до засобів барви чи слова” (Б.-І.Антонич [11, 3]), тобто до їх матеріалізації. Адже, попри всю стихійну природу творчого процесу, “трудно, щоб схвилювання від істотного само вже давало плян і границі твору” [9, 43].

Бажання “визволити з себе нову систему”, тобто матеріалізувати в слові оту “другу реальність”, розглядається Ю.Липою як акт майже цілковито незбагнений – марно він вибудовує цілий синонімічний ряд на означення “результату” творення: візія – нова синтеза – новий ритм – нова система – янгол – нова ясність – ос-

танне бачиться абсолютним синонімом до Антоничевої “окремої дійсності”.

“Новознайдені синтези почуття, тривалі пам’ятки схвилювання від істотного гніздяться в особистостях письменників, як казкові невхопимі, блискучі птахи” [9, 38] – у цій образній фразі Ю.Липа “зібрав” воєдино весь творчий процес митця й своє розуміння творчості як складного психологічного, суто індивідуального й самобутнього механізму взаємодії свідомості й підсвідомості (радше, підсвідомості й свідомості), яке залишається для нас по-казковому притягальним і невхопимим, тобто не пояснимим.

Проте, Ю. Липа не наближається до усвідомлення тієї істини, що “ми здатні сприйняти значно більше, ніж усвідомити” [10, 43], однак неувиражене відчуття цього концепту постійно присутнє у його спостереженнях.

Есеї “Боротьба з янголом” не містить, на жаль, конкретного, чіткого витлумачення, що ж насправді розуміє Ю.Липа під поняттям “янгол”: натхнення? нову реальність? письменницьку візію? особливу свідомість? музу? “Письменник відчуває нову синтезу пригноблююче близько і одночасно відокремлено, як свою музу, свого демона, свого янгола... Як присутність того “янгола”, тієї “музи” чи просто схвилювання від істотного дати відчути людям?” [9, 39].

Тут якраз зроблено спробу вловити невловиме – той момент художнього творення, за І.Франком, вулканічного виверження з глибин підсвідомого, коли в плетиво розрізаних вражень і почувань, вичаклуваних уявою, письменник намагається вдихнути життя або, як він каже, янгола: “Це – зрештою важний момент, коли вхопивши в свої обцецьки нерв (твору), ви немов чуєте крик звірини” [9, 44].

Тобто можемо вважати, що “янгол” – значно ширше означення, аніж просто окремо взяті поняття “натхнення”, “нова реальність”, “візія”, “свідомість” чи “муза” – це, швидше, та невловима субстанція, “жива вода”, яка й відрізняє талановитий твір від мертвонародженого. Письменник (маємо на увазі тут потенційного письменника, а не автора цитованої праці), “опущений усіма людськими засобами, зостається... сам на сам

серед ночі свідомості, з єдиною свідомістю – “янголом” [9, 45], не здатний, власне, збагнути її до кінця – вона сприймається ним як якась потужна, невловима й непояснима ірраціональна (недаремно ж у цей синонімічний ряд уводить він і постать демона) сила, а можливо, присутність Бога, без якої неможливе справжнє мистецтво – це вже міркування, які виходять поза міркування самого Ю.Липи – до творчості як вияву природи Божественного він якраз і не наближається.

“Треба бути дуже певним свого “я”, щоб транспонувати в мистецтві. До боротьби з “янголом” нічого письменникові не треба, окрім сили. С и л а є н а й в а ж н і ш о ю ц і х о ю п и с ь м е н н и к а”, – пише Ю.Липа [9, 45]. Сила – тобто письменницький талант.

Зрештою Ю.Липа визнає своє дослідницьке безсилля перед таїною творення: “Тоді, як по великій бурі – залягає блакитна тиша над дзеркалом стихії. Тоді з гніву і ритму бурі, з таємничої боротьби повстає те, що характеризує великий твір – я с н і с т ь. Повстає як вислід таємничої, найбільш людської боротьби. Щож є більш таємничого, більш чудесного в житті людським, як н о в а я с н і с т ь?..” [9, 45].

Саме в цій царині творення художньої дійсності дослідницька думка Ю.Липи, синтезуючи напрацьоване до нього, приводить його до міркування про магію чи “магізм слів”. У результаті він виходить на дуже цікаву, як нам видається, проблему – проблему індивідуального, нового для кожного нового твору ритму – як способу “насамперед переборення іншого оточення”. Й оцей “новий ритм отих тисячей знаних речей” [9, 37] якраз і уявляється йому “ноюю ясністю”, новим художнім світом, витвореним уявою митця.

Прикметно, що І.Франко, розгортаючи тезу про “*модель резонансу*” – як взаємопов’язаність *творчого акту і сприйняття*, звертає нашу увагу на здатність художніх образів викликати *сигнали*, що виникають у душі читача, або, як він каже, повинні бодай будити в ній “певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії”, збуджувати “певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанню твору” [4, 66]. Ю.Липа ж до теми ритму художнього твору, або, за І.Франком, потоку вібрацій підійшов зсередини

творення “нової реальності”, вказавши на певні вібраційні особливості її народження, завжди індивідуальні у своїй основі, оскільки, як уже зазначалося, “пам’ятки схвилювання від істотного гніздяться в *особистостях* (підкр. моє – Л.Т.) письменників” – завжди неповторних і самотубних.

Вирізняючи роль ритму у творенні нової мистецької дійсності, Ю.Липа, по суті, відкривавче виокреслює розуміння цієї “другої дійсності” як народження нового ритму, що постає із суми, синтези існуючих ритмів – недаремно ж вживає термін “клімат схвилювання від істотного”.

Шкода, що цей вихід на тлумачення “нової реальності” як нового синтезу – нового ритму, що твориться з цього “магізму слів”, так і залишився на маргінесі мислення Ю.Липи, не виструнчившись у наскрізну думку його праці. А між тим письменник був на підступах до цілком своєрідного й концептуального витлумачення художньої реальності, хоч, мабуть, і не усвідомив цього. Очевидно, тут завадила та ж фрагментарність і перенасичення тексту текстами, тобто вкрапленнями чужих думок і спостережень, які іноді відводили його вбік від головного, й та думка, що могла би стати наскрізною, концептуальною, вислизає й губиться часом за другорядним.

Н.Шляховій небезпідставно слушним видається запропонований Ю.Липою у контексті народження поетичної реальності термін “винаходження” – “на позначення творчої, ненаслідувально-наслідувальної природи мистецтва”, вона ж вказує й на ту обставину, що до подібної думки й майже в той же час прийшов і філософ О.Лосєв [15, 39].

Якщо розсунути межі означеної теми, варто також зазначити, що Ю.Липа виходить і на проблему дистанціювання тексту від авторського “я”: “Раз відірвана нова синтеза почуття не дасться заналізувати і втілити назад до особи письменника” [9, 41], власне, показуючи, що ця художня субстанція виривається з-під влади автора й починає своє самостійне, не залежне від автора життя – тобто, Ю.Липа близько підходить до думки М.Фуко про “смерть автора” [16].

І Ю.Липа, і Б.-І. Антонич доволі посутньо звертаються до проблеми рецепції твору як такого, що має, за М.Бахтінім,

діалогічну природу, вияскравлюючи свої тези про множинність прочитання твору. Так, Ю.Липа, по суті, передує Р.Бартові з його тлумаченням тексту як двох видів реакції читача, але акцентує не на підтвердженні читацького досвіду (текст-задоволення), чи руйнації історичного, культурного досвіду реципієнта (текст-насолода), а на утвердженні “самого читача в світі почувань” [17, 32], а також виходить на розуміння функції тексту як “творення нових смислів” (за Ю. Лотманом) [18].

На такий же “мистецький плюралізм” звертає увагу й автор “Національного мистецтва”: “Кожний сприймач має свій окремий зміст, а краще кажучи, має стільки змістів, скільки разів сприймає твір”, називаючи їх сприймальними змістами або змістами *ex post*, причому наголошує на спонукальній функції першого змісту щодо другого (чи других). Парадигма автор – читач, і за Ю.Липою, й за Б.-І.Антоничем, – не опозиційна, вона неминуче передбачає співпрацю, співдію, яка дає щораз інший результат, щораз інший текст – залежно від чинників, означених вище [19].

Питання, які залишилися поза межами означеної теми, дають інтерпретаційний простір для подальших спостережень, міркувань та наукових узагальнень, оскільки природа художньої творчості настільки феноменальна, що проникнути у всі її чинники, психологічні лабіринти й асоціативні “зчеплення” навряд чи й можливо повною мірою, а проте надзвичайно цікаво й пізнавально.

Очевидно, одним із напрямків таких досліджень є дискурсологія. На нього вказує, зокрема, у значно пізніших працях Поль Рікер, що їх він, до речі, об’єднує в одне ціле “спорідненістю своїх ритмів”. Означуючи світ, витворений уявою митця, тим самим терміном, що й ми, — “нова реальність”, він робить спробу подивитися на її поліфункціональність, дискурсологію очима філософа: “...ніколи не можна зводити літературні твори – а в більш загальному плані, ніякі твори – до простого нашарування видимості, до тієї пінної смужки, яку лишає по собі хвиля, коли відкочується з піщаного пляжу назад у море. Це *нова реальність* (підкр. мое. – Л.Т.), яка має власну історію, історію дискурсу, реальність, яка вимагає власного зрозуміння і яка може бути

прив’язана до своєї власної ситуації лише в тому випадку, коли переступить її. В цьому смислі значення слова завжди є чимось більшим, аніж функцією віддзеркалення” [20, 80].

Пізнання ж художнього твору без “нашарування видимості” як нової реальності, ясна річ, завжди передбачає й передбачатиме врахування специфіки психології творчості, проблемам якої приділили стільки уваги як І.Франко, так і Ю.Липа та І.-Б.Антонич, а в пізнішому часі й сучасні українські та зарубіжні дослідники.

1. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л.: Літопис – 1996. – С. 93-107.
2. Євшан М. Іван Франко. (Нарис його літературної діяльності) // Критика. Літературознавство. Естетика. К.: Основи. – 1998. – С. 135-153.
3. Див.: Мороз О. Передісторія трактату Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” // Жовтень. – 1985. – №10. – С.111-112.
4. Франко І. Із секретів поетичної творчості. К.: Радянський письменник. – 1969.
5. Адельгейм Є. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості // Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К.: Радянський письменник. 1969. С. 3-62.
6. Будний В. Поетика і критика. (Праця І.Франка “Із секретів поетичної творчості” на тлі літературно-критичних шукань рубежа ХХ ст.) // Українське літературознавство. Респ. міжвідомчий наук. зб. Випуск 48. – Львів. – 1987. – С. 20-28.
7. Піхманець Р. Деякі проблеми психології художньої творчості в літературно-теоретичних працях І.Я.Франка. // Радянське літературознавство. – 1987. №12. С. 42-50.
8. Див. детальніше: *Тарнашинська Л.* “...Спочатку – як задум” // Українська мова і література в школі. – 1990. – №11. – С.42-48.
9. Липа Ю. Бій за українську літературу. Варшава: Народний стяг. 1935. Далі – цитування за передруком: Український засів. - 1993. – Ч.4 (8). – С. 25-45.
10. Макаров А. П’ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. К.: Радянський письменник. – 1990.
11. Антонич Б.-І. Національне мистецтво (спроба ідеалістичної системи мистецтва) // Зібрані твори. Зредагували Св.Гординський і Б.Рубчак. – Нью-Йорк – Вінніпег: Слово. – 1967.
12. Лорка Ф.Г. Думки про мистецтво. К.: Мистецтво. 1975.

13. *Гайдеггер М.* Гельдерлін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л.: Літопис. – 1996. – С. 198-207.
14. Як розуміти поезію. Розмова в редакції з Богданом І. Антоничем // Твори. – К.: Дніпро. – 1998.
15. *Шляхова Н.* “Стремління до висловлення себе” (Автор і авторство в інтерпретації Юрія Липи) // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Одеса. 27-28 квітня 2000. – Одеса: “Астропринт”. – 2000. – С. 34-39.
16. *Фуко М.* Що таке автор? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л.: Літопис. – 1996. – С. 444-455.
17. *Барт Р.* Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л.: Літопис. – 1996. – С. 380-384.
18. *Лотман Ю.* Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Л.: Літопис. – 1996. – С. 430-441.
19. Див. детальніше: *Тарнашинська Л.* “Боротьба з янголом” як народження “нової ясності”. Юрій Липа і деякі питання психології творчості // Творчість Юрія Липи в культурно-історичному контексті ХХ століття. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Одеса. 27-28 квітня 2000. – Одеса: “Астропринт”. – 2000. – С. 40-49.
20. *Рікер П.* Істина в пізнанні історії // Історія та істина. К.: Пульсари, 2001. – С. 28-137.

ВІД “ЗІВ’ЯЛОГО ЛИСТЯ” ДО “ПОХОРОНУ” (Містика в далеко не містичних творах Івана Франка)

Збірка інтимних віршів “Зів’яле листя” і поема “Похорон” Івана Франка – настільки художньо різні речі, що, на перший погляд, відразу ж виникає питання, навіщо їх зіставляти, порівнювати і підводити до спільного знаменника. А тим часом між цими двома творами (якщо взяти до уваги Франкове визначення “Зів’ялого листя” як ліричної драми, а не вже пізніші визначення як збірки чи циклу) простежується певний взаємозв’язок, очевидна наступність і навіть підтекстове обігрування однієї дуже важливої для справжнього митця проблеми.

Небесний архів, доступ до якого отримують обрані, не зачинений на ковані двері й не замкнений на тяжкі засуви та хитромудрі замки. Як тільки появляється “гість”, тобто талановита людина, здатна трансформувати в зрозумілу для її епохи “згорнуту”, квантоподібну інформацію про шляхи дальшого розвитку людства, їй пропонується широкий вибір необхідних знань, які ведуть до появи художніх текстів. Часто сам митець жахається, перечитуючи те, що тільки що написав, адже з внутрішнім трепетом і навіть містичним жахом відчуває, що був задіяний виключно у фізичному процесі створення (написання) твору, але аж ніяк не у його внутрішній організації та інформативній структурі. К.Юнг справедливо зазначав, що здається, що художні твори “виникли, наче вже були завершеними ще до появи у світі, подібно до Афіни Палади, яка вийшла з голови у Зевса... Твір несе разом з собою свою особливу форму; все, що *автор хоче додати, відторгається, а те, що сам він пробує відкинути, виникає знову*” [1] (Тут і далі підкреслення наші. – О.С.). Здавалось би, все це дивовижно, чудово, романтично, хоч містично і насторожуюче. Останнє, правда, змушує повернутися до однієї грані проблеми, а саме: чи таким уже безпечним є відвідування митцем небесного архіву і чи таким уже виключно позитивним явищем є здобута ним інформація. Несподівано виявляється певна страшна закономірність. Доступ – відкритий, матеріалу в

небесному архіві на всі випадки предостатньо, та правильне його осягнення й трансформація в художнє полотно не завжди адекватне тому, чого, здавалось би, треба однозначно чекати. По-перше, “гість” може виявитися не власне “гостем”, а підставною особою, яка заради власних амбіцій і бажання прославитися, розбагатіти, заставити потіснитися справді талановитих і т.д. (причин може бути дуже багато, що, зрештою, не міняє суті справи) безцеремонно вдерлася в храм, порушивши заповідь “Не вкради!”, і, радіючи, що в неї навіть “не перевірили документів”, взялася до студій, внутрішньо не будучи до них готовою й до того ж не поблагословенною на цю високу та далеко небезпечну місію Силами Провидіння. Закономірно, що в такому випадку страшне фіаско неминуче, більше того, не стільки для самого автора (хоч для нього згодом обов’язково теж), скільки для його прихильників і поціновувачів, адже “псевдо-гість”, яким найчастіше, зрозуміло, стає інтроверт, що внутрішньо протестує проти “диктування” йому художнього тексту і обов’язково береться на власний лад перейнакшувати те, що осягнув, має всі можливості своїм твором збити на манівці багатьох, хто читатиме його й повірить у правильність запропонованого героями шляху чи вибору. У К.Юнга знаходимо на диво точне визначення такого стану речей: “Для людини, засліпленої яскравим світлом, темрява стає благословенною і вільною долиною, раєм визволеного в’язня... Якщо глянути на справу з тіньової сторони, ідеали (у даному випадку, очевидно, підмінені, фальшиві – *O.C.*) не є маяками на вершинах скал, а наглядчачами і тюремщиками, нібито метафізичною поліцією” [2]. Але навіть якщо “гостем” став екстраверт, абсолютні гарантії, що він зможе почерпнути виключно справжні, високі для людської цивілізації чи свого народу орієнтири, теж неможливі. Небесний архів є спільною власністю світлих і темних вищих сил і, хоча вони дають право вибору кожному “відвідувачу цього закладу”, та все ж усіма можливими способами стараються перетягнути його на свою сторону, відповідно заохочуючи або шантажуючи, нагороджуючи або караючи. Уважний аналіз біографій видатних людей дає можливість побачити такі моменти настільки часто, що вважати їх випадковими просто смішно. Наприклад, чи мав

якнайменший шанс без сприяння вищих сил сирота-кріпак, уже затаврований у селі прізвиськом “ледащо” через неадекватну селянській дитині поведінку й абсолютну байдужість до хліборобської праці, Тарас Шевченко вирватися у столичний Петербург і наче з Божих рук отримати жадану волю? Виняток, збіг обставин? Закономірність! Навіть талант художника, як слушно підкреслює Є.Сверстюк, виконавши свою місію (якраз здібності художника і прислужилися для викупу з кріпацтва), марніє і поступово гасне у Шевченка зовсім, повністю витісняється талантом поета-речника, поета-вісника. До того ж Кобзар виявляється свідомим свого призначення настільки, що збити його з вірного шляху не вдасться ні “задрипанці”, “шинкарці” славі, ні найстрашнішим випробуванням, ні неймовірній, вакуумно-космічній, самотності в інтимному житті. Ці життєві колізії в житті нашого генія настільки страшні, що навіть фізично, морально й духовно найсильніша особистість без повсякчасної підтримки й опіки Бога їх не витримала б, про що Є.Сверстюк теж каже досить відверто: “Доля ж особиста не покидала Шевченка за життя, не покидала й по смерті. Тільки вона двоїлася в очах на високу і земну. З високою все було гаразд. За два роки після викупу з кріпацтва він, проживаючи вільним і забезпеченим художником, стає відразу визнаним поетом (національне визнання в істоті речі є головним, бо зіткнення з російською критикою було і є досі швидше засобом самовизначення). Наступних сім років він сягає вершин, яких сучасники не могли навіть цілком зрозуміти. На своїй верховині він протистоїть панівним у Росії цінностям... Раптовий грім і каміння – це теж закономірність на високій дорозі. Шевченко, принаймні, знав (порівняно, скажімо, з Достоевським), за віщо йому та каторга” [3]. Постійна вища опіка зримо прослідковується і у творчості Лесі Українки. Найкращі лікарі світу не могли обіцяти їй ще дитиною як пацієнтці більше 5-8 років мученицького життя, а вона ще тридцять п’ять років вела війну з туберкульозом, залишаючись працездатною майже до останнього дня, про що свідчать зарисовки задуманої драми “На передмісті Александрії”. І це в той час, коли в тілі поетеси вже не було жодного органу, не враженого туберкульозом в останній стадії розвитку хвороби.

Якась вища світла сила спостерігається і при аналізі життєвих шляхів Марії Башкирцевої, Соломії Крушельницької, Катерини Білокур, хоча ми будемо вести мову виключно про митців слова, а не про обдарованих людей взагалі.

Уважний аналіз написаного Франком дає підстави вважати цього митця інтровертом у власній творчості до написання “Зів’ялого листя” й екстравертом під час написання цієї ліричної драми, яка відіграла фатальну роль у житті Франка як митця, що стояв на порозі геніальності, проте так і не зумів його переступити, поеми “Похорон” та ще кількох творів (зокрема поеми “Каїн”), які ми розглядати не будемо з тієї причини, що вони виходять за межі нашої теми і в даний момент не можуть бути використані ні як ілюстративний матеріал, ні як об’єкт аналізу. Зміна інтровертного відношення до одних своїх творів на екстравертне до інших не повинно здаватися неможливим. Буває, що навіть в одному творі прослідковуються різні, мало не протилежні, рівні управління художнім матеріалом. Наприклад, Юнг визнає, що перша частина “Фауста” Гете може вважатися такою, яку автор писав свідомо, обдумано, з доміантою власного маніпулювання художнім текстом, втіленням у творі своїх певних задумів і намірів, зате в другій художній текст ніби вирвався з-під авторського контролю, сам перейняв ініціативу й почав керувати митцем: “Тут матеріал явно відрізняється неподатливістю” [4] – і далі: “Значно більше вражаючим прикладом (у порівнянні з другою частиною “Фауста” – *О.С.*) є “Заратустра” Ніцше, де автор сам спостерігає, як “один стає двома” [5]. Свідоме осягнення творів, над якими трудився Франко, вдосконалюючи свій талант, і глибоке розуміння свого призначення чесно служити упослідженій і витісненій на обочину нації, бо вона якраз і є тим відкинутим каменем, що колись стане наріжним, як надійний щит, захищали Франка від спроб темних сил заволодіти митця на свою сторону. Ні ефемерна ідея соціалізму, яку сповідував юний поет і в якій розібрався без посередників досить швидко, визнавши її утопічною і навіть небезпечною для держави, в якій ця утопія зможе стати потворною реальністю, ні тенденційність тогочасної літератури української, в середовищі якої творив і мусив її визнавати теж за

потрібну, якщо нема іншої (оцінка творчості Грабовського, Грінченка, “галицького творчого жіноцтва”), ні сімейні драми та матеріальна невлаштованість не дотикали Франка настільки, щоб він на якомусь етапі капітулював перед натиском темних метафізичних сил. Те, що розігралося у житті сорокарічного Франка й пізніше передчасно звело його в могилу, трудно пояснити суто земними факторами й банальними епізодами з життя поета. “Зів’яле листя” містить ключ від розгадки однієї з найстрашніших таємниць Франкового зламу, а пізніше надривного і страшного, аж до божевілля, виборсування з метафізичної пастки, що забрало в митця здоров’я і творчу наснагу й унеможливило становлення його вже як генія.

Згадаймо, що з усіх видів лірики інтимна вимагає від автора найбільш вираженої відвертості, своєрідного знімання усіх панцирів, якими душа відгороджує себе від жорстокого і досить ворожого їй матеріального світу, а тому може стати (і у випадку справжнього таланту – таки стає!) вхідними воротами, через які проникають містичні сили й починають боротьбу за митця як насамперед за знаряддя впливу на душі всіх потенційних читачів, вироблення у них критеріїв любові й ненависті, добра і зла. Поява культу Прекрасної Дами у середньовічному мистецтві, зокрема поезії, не випадкова. У часи страшних кровопролиттів, грубих, майже звірячих поривів тіла, нестримної жорстокості навіть верхівки суспільства, до якої відносимо найбільш освічену і виховану верхівку – дворянство, – Сили Провидіння зуміли спонукати поетів витворити бодай уявний, але високий і чистий образ Жінки, який за досить короткий історичний час облагородив кровожерних лицарів і погрузив у злочинах ініціаторів інквізиції та хрестових походів аж настільки, що в католицизмі найвищим еталоном Прекрасної Дами стала Діва Марія і такою залишається й досі.

Сили зла у ті часи виявилися настільки засліпленими попередніми легкими перемогами у боротьбі за людські душі, що не швидко збагнули, чому почалася для них затяжна смуга поразок і чому наростає опір цим силам зі сторони такої беззахисної, слабовольної і нікчемної у порівнянні чи з Богом, чи з сатаною людини. Коли ж збагнули, вдалися до мімікрії, почали маску-

ватися під уже вироблені ідеали, еталони жіночої краси, уже звичні й близькі митцям, а через це не виключаючи підозри і намагання вести себе обачно.

Те, що інтимна лірика не стільки заземлена, скільки, образно кажучи, занебеснена, уже навряд чи в когось викличе заперечення. Вища опіка почуття в такому випадку явна, якщо вірші про любов пишуться щасливою людиною, буквально вслід за пережитими хвилинами неземних радощів і почуттів. Та переважно інтимна лірика твориться не в час любовного апофеозу, не за гарячими слідами любовців, а тоді, коли щастя вже втрачене, а це означає, що поет ще глибоко тужить за втраченим щастям, ще дуже боляче сприймає реальний розрив з коханою людиною, рятується від свого болю мріями, а тому у підсвідомих мандрах (сновидіннях, візіях, сутінкових станах) душа митця, супроводжувана, за Д.Андрєєвим, світлим деймоном, із зовсім інших світів, ніж матеріальний, земний, з якого уже вичерпано минулу любов, тягне пристрасть, силу магнетичного почуття, але у свідомому стані митець ще обов'язково проектує неземний ідеал на реальний, який рисами обличчя чи характеру більшою або меншою мірою подібний до того, що мав перед собою зовсім недавно у земній плоті й крові. Це й пояснює ті феномени, коли поет у конкретному своєму житті бачив предмет свого кохання всього два-три рази (як Данте Беатріче), а оспівував протягом усього свідомого існування. Щось подібне прослідковується і в надто тривкім коханні до дружини офіційно розлученого з нею Миколи Вороного, і в метаннях Михайла Коцюбинського між Олександрєю Аплаксіною та законною жінкою, і в любовних колізіях долі інших талановитих людей. Особисті трагедії такого плану чи й варто називати нещастями в повному розумінні цього слова: закоханий митець все одно горів почуттям, відчував радість хай примарної, видуманої, але ж любові, з цього народжувалися чудові твори, а сам талант не тільки не виснажувався, а на певних етапах наче підживлювався надзвичайно потужною неземною енергією.

Інша річ, коли підсвідомі мандри душі митця були зумисно порушені Силами Зла, коли ідеал підмінявся антиподом, Прекрасна Дама – демонічною істотою. На жаль, рідко який поет на

ранньому етапі в такому випадку починав здогадуватися, що його вже водить не світлий деймон, а енергетична упириця, рідко який наважувався припинити ці метафізичні подорожі, оскільки вони ставали своєрідним наркотиком, від усе частішого й частішого причащення яким митець втрачав талант і занедбував своє призначення в реальному житті. Аналізуючи в “Троянді світу” інтимну лірику О.Блока, Д.Андрєєв обґрунтовано довів, що в конкретних поезіях цього автора йдеться не про даму серця поета – акторку Н.Волхову, а про демонічну Велгу – антипод Прекрасної Дами, Царицю Зла.

Ризик підміни предмета обожнювання для митця різко збільшується, якщо конкретний автор живе не на лоні природи, а у великому місті. Мегаліс завжди стає магнітом, що притягає й акумулює негативну енергію. У снах чи сомнамбульних станах спочатку випадково, а згодом уже й зумисно, керовано, душа митця потрапляє у помешкання темних сил і прикипає до інфравмістилищ. Д.Андрєєв наголошує, що спочатку світлий деймон (те, що у Сократа звалося генієм) намагається віднадити душу поета від таких відвідин, утримати, попередити, застерегти, але коли цікавість митця прориває ці штучні греблі, а кожна нова “екскурсія” стає все більшою дозою містичного опіуму, деймон неминуче поступається своїм місцем і роллю певній дияволиці, яка упирично затягає волю митця у вихороподібні лійки пристрасті й жаги, що стають потрібні спокушеному митцеві все більше й більше, аж поки не виникне повна психічна залежність.

Інтимна лірика, написана на основі таких відвідин, як і лірична героїня (Цариця Зла), має свої особливості й ті конкретні риси, які не можна сплутати з випадковими. Ця зловісна дама серця наділена магнетично-страшною красою, холодною, крижаною сутністю, яка найчастіше чимось хоч віддалено, та все ж нагадує персоніфіковану зиму. Це по-перше. По-друге, події в таких віршах відбуваються виключно в певну пору доби. Це ні в якому разі не ранок і не полудень і вже аж ніяк не негода: “Це – інший вид містичної солодкої пристрасті – солодкої пристрасті до міста, і причому обов'язково нічного, порочного або до задушливо-спекотного міста літніх надвечір, коли навіть шелест натовпу, що переливається вулицями, навіює безпредметні

плотські бажання” [6]. По-третє, дияволиця не старається належно маскуватися кожного разу, а час від часу відкриває своє справжнє відразливо-потворне і страшне обличчя, не на жарт лякаючи самого митця. Деколи цього стає досить, щоб поет прозрів і більше не піддавався на спокусу. Для ілюстрації такого моменту якнайкраще годяться вірші Є.Маланюка “Доля”, “Міцні долоні й зимний зір”, а особливо ще один, який для кращого розуміння суті наводимо повністю:

*Відавав на терзання уста
Джокондам і афродитам.
І душа, як пустеля, пуста,
І тіло – гермафродита.
Вулицями, у гвалті міст,
В електрики скаженінні
Шукав я для форми зміст
І ось – знайшов його нині.
Так, нині, коли вже віддав,
Всі вийняв з-під попелу серця
Невикористані літа,
Що бігли в веселім скерцо...
І ось – у останній тьмі
Це Ви мені – сонцем крізь хмари.
...Спокусо, відьмо... Амінь!
Амінь! Розсипся, промаро!*

Зустріч з антиподом Прекрасної Дами зафіксована і в поезіях Т.Осьмачки. Посилання на цього митця доцільне тим більше, що він був особливо обережною людиною, до всього оточуючого ставився з неприхованою підозрою. Силам зла з таким постійно напруженим поетом було нелегко впоратися. Внутрішні гальма – постійний контроль над почуттями – і неабияка обачність як стиль життя заставляли Осьмачку інтуїтивно відчувати найменші пастки й обходити їх сотою дорогою. Проте у вірші “Жорстокість” навіть пересічний читач помічас двоїстість образу коханої ліричного героя, а сам поет підкреслює, ніби ненароком обмовляючись, що справжня його кохана знаходиться у бараці для переміщених осіб, але невідома сила

жоне його чомусь не туди, а під місячне небо на дивне й небезпечне побачення (до речі, не перше, якщо уважно простудіювати весь його доробок). Цариця (саме так названо її в поезії) подає неабияку приманку: пророчить, причому дуже точно, час і місце смерті самого Осьмачки. Та навіть приголомшуюча інформація не лякає митця, не робить його покірним і послухним цій дияволиці чи м’якою глиною в руках фатуму. Розвінчання Цариці Зла відбувається при допомозі найвлучнішої зброї – сатири:

*І в Баварії десь, у німій чужині,
ні для кого не свій, ні для люду,
без любові й страждання лежу у труні
до останнього Божого Суду.
То й тоді ні єдиної навіть сльози
не вронила б на яму глибоку,
бо вже видно, що ти не Цариця еси,
а звичайная баба нівроку!*

Упиричний характер подібної до цієї істоти вгадується і в героїні вірша “Весна”. Поезія сюжетна, тому, щоб не наводити довгих цитат, спробуємо коротко переповісти описані в ній події: три ночі ліричний герой на запашному тогідному сні виглядає весну (символічний образ коханої). На четверту, зневірившись у вимріяній зустрічі, він поправляє копицю вилами й несподівано відчуває незвичність хвилини через містичний жах, який хвилиною накочується на нього:

*Ніч була мов яма
в черепі мерця...*

Саме тоді й приходить красуня, яка безцеремонно, безсоромно пропонує статеве зближення, хоч сама виношує зловісний задум фізично (а з підтексту твору стає зрозуміло, що й духовно) знищити митця:

*Мене цілувала, а вила бряжчали
у наших ногах...
а з мого неба зорі випадали
у жіноче лоно, наче у безодні
степових озер!*

*Враз мені од болю груди затріщали! –
із грудей струміла кров моя на траві...*

Несподівано для читача (та й ліричного героя і водночас автора) дівчина-весна набирає рис персоніфікованої зловісної зими (за асоціацією пригадаймо “Незнайомку” Блока), більше того, міфічна структура цього зловісно-холодного демонічного плану накладається на не менш крижаний християнський сюжет Іудиної зради у Гетсиманському саду й несподіваного прозріння самого автора (водночас ліричного героя), вираженого останньою строфою – риторичним запитанням:

*...Дівчина тікала з вилами від мене,
а з зубків іржавих завірюха рвалась
бризками крові,
мов іскри комети
у вогненний хвіст!..
І вила світили ліхтарем кривавим
до чужих десь ранків із глибини ночі,
як смолоскип Юди в саду Гетсимани
до нас крізь віки!..
І я упав навзнік
на тужливий луг
та й лежу, як верстви, забиті у ниви...
А в пробиті груди
вже дивиться ніч,
забризкана кров'ю,
і кричить совою із сліпого яру:
- Дурню!
Де ж твоя весна?!*

Це риторичне запитання розвіює всі сумніви стосовно не лише неземної істоти, яка маскувалася під жагучу сільську дівку, але й сумніви стосовно її приналежності до сонму “нечистої сили”.

На якомусь етапі кожен із спокушених митців, особливо той, якому вже нема вороття, пробує якщо не відректися, то хоч відмежуватися від написаного. У О.Блока це прозвучало з трагічним надривом:

*Молчите, проклятые книги!
Я вас не писал никогда!*

Та перейдемо до основного, ще раз зауваживши, що усі ці своєрідні відступи, екскурси назад-вперед по часовій площині, сумбурність наших висновків мають логіку виключно в тому, що проливають світло на роль і місце “Зів’ялого листя” Івана Франка, а вже через цю збірку – й на поему “Похорон”.

Зауважимо, що при окремому виданні інтимних поезій окремою книжкою Франко повів себе дуже нелогічно: незважаючи на те, що “Перший жмуток” уже був опублікований у його ж попередній збірці, автор висуває версію про самогубця, чий вірші він нібито знайшов і “Зів’яле листя” приписує саме йому. Навіть найновіші дані дослідників творчості поета, що такий самогубець через нерозділене кохання – не витвір Франкової уяви, а реальна людина, аж ніяк не можуть вважатися доказом, що вірші писав хтось інший, а не Франко, а стають лише фактом того, що чужа смерть, спричинена нерозділеною любов’ю, послужила поштовхом до Франкової версії про видуманого ліричного героя, якого він наче силою відокремив від власне ліричного героя, тісно і природно зв’язаного з самим автором написаного, і зробив це відокремлення дуже грубо, невміло, фальшиво. Передмова до першого видання теж закінчується не то застереженням, не то спонуканням вчинити суїцид. Хоча це слова не Франка, а Гетевого героя, згадаймо, до скількох самогубств значно раніше спричинилася не тільки ця фраза, а й загалом “Страждання молодого Вертера”, що свідчить про яскраво виражену негативну енергетику твору Гете. До речі, один з дослідників явища самогубств у богемному середовищі Чхартішвілі далеко не безпідставно вважає, що самому Гете прийшлося написати “Страждання молодого Вертера”, щоб особисто позбутися від суїцидного комплексу [7].

Повністю лірична драма “Зів’яле листя” вперше вийшла друком 1896 року. Чи ж не надто пізно взявся поет за любовну поезію? Чи просто аж тепер до нього прийшло кохання? Позаду вже юнацький роман з Ольгою Рошкевич, похована друга мила – Юзефа Дзвонковська, Франко десять років перебуває у шлюбі з Ольгою Хорунжинською. Факти свідчать, що романтична

юнацька любов до попівни за гарячими слідами не наштовхнула Франка на любовний цикл чи хоча б окремих шедеврів. Та й за Юзефою серце заплакало якось з віддалі часу. Стосовно Хорунжинської, то Франко письмово констатує відсутність любові до неї, холоднокровно називаючи в листі до Кримського свій шлюб одруженням з певних політично-громадських міркувань й прямо натякаючи на бажаній можливій зміні в житті: “З теперішньою жінкою я оженився без любові, а з доктрини, що треба оженившись з україною, і то більш освіченою, курсисткою. Певна річ, мій вибір був не архіблискучий, і, мавши іншу жінку, я міг би розвинути краще і доклати більшого...” Втім, Франкове припущення про те, що власна дружина стала на заваді розвою його таланту, явно надумане: Хорунжинська робила все і навіть більше, ніж все, для того, щоб її чоловік закінчив університет, захистив докторську, міг творити, мати умови для науки й літератури. Серед коханих поета найскладніше збагнути його стосунки з Целіною Журовською, але ж все одно навіть найприхильніший аналіз того, що відбулося між “маніпулянткою” і Поетом, дає підстави збагнути, що все ж не так катастрофічно складно було в житті, як у “Зів’ялому листі”. Ця жінка входить у долю Франка раптово й різко, її проекції проявляються в поезії і прозі, але між прототипом і літературними героїнями ширшає і глибшає пропасть невідповідності аж майже до невпізнанності “оригінала” й “дубліката”. Р.Горак у книзі “Тричі мені являлася любов” подає не тільки свою інтерпретацію образу третьої Франкової коханої, а наводить свідчення свого здивування з приводу того, чому і з якої причини інший відомий науковець – Михайло Возняк, – який знав Целіну особисто, так мало приділив їй уваги в житті Франка: “Чому Михайло Возняк з такою пристрасстю розшукував сліди Ольги Рошкевич, а про Целіну Зигмунтовську (прізвище в одруженні – *О.С.*), про яку він знав набагато більше, ніж хто-небудь, мовчав? Ніби навмисно викреслював це ім’я з біографії Франка. Що відштовхнуло його? Обмеженість Целіни Зигмунтовської, байдужість до Франка і до його пам’яті? Чи відчуття того, що найкращі твори Франко присвятив або написав під впливом отої байдужої до нього міщанки?” [8]. Син Івана Франка Тарас відзивався про Целіну сухо, неемоційно, наче

ця жінка для сім’ї його батьків та певних конфліктів, які виникали через це, нічого не значила: “Пізнався Іван Франко з Целіною Журовською, заміж Зигмунтовською, ще в Дрогобичі, коли та сиділа при поштовім віконці і обслуговувала різношерстну публіку. Вона і була тією маніпулянткою, яку так живо описав письменник в однойменній новелі. Франко почував себе при ній несміливим, ні постатю, ні красою не міг їй заімпонувати, його розуму дівчина не бачила, творів не знала і не його слави бажала, а маєтку, якого у Франка не було... Целіна вийшла заміж за поліцейного комісара, мала з ним двоє дітей і швидко повдовіла. Є переказ, що Зигмунтовський загинув, виступаючи зі зброєю в руках проти українських виборців” [9]. Отже, знову мізер інформації про Целіну як особистість, хоча доля її чоловіка прояснює образ садиста Стальського з “Перехресних стежок” Івана Франка. Та це ще не все. Горак наводить факти, що Целіна зовсім не розуміла творів Івана Яковича, деякі з прозових вважала образливими (“Дивує мене лише, і не можу зрозуміти, що дало підставу помістити мене у Вашій повісті, бо я нічим не дала причини у бажанні виявити не по вагу до мене” [10]), хоч і не читала їх, вважаючи це обтяжливою і марною працею. Навіть коли дослідники пробували розговорити кохану поета, витягти з неї якісь спогади про Франка, отримати реакцію на його вірші, потути науковців виявлялися даремними. У своїй патологічній байдужості до того, кому мала завдячувати безсмертям у літературі, Франкова кохана страшніша від Шевченкової: Ликера Полусмак хоч після смерті Тараса збагнула його велич, а до Целіни так і не дійшло ніколи, з яким велетом духа зустрілася на своєму шляху: “Байдужість Целіни до Франка була вражаюча. Вона навіть не читала і не мала наміру читати “Зів’яле листя”. Для чого? Їй прочитали, запитали, що їй найбільше вразило у тій збірці, і вона преспокійно відповіла, що з усього їй найбільше сподобався опис квартири в одному вірші, бо подібну квартиру вона мала на вулиці Вронських у Львові. І більше нічого. Працівники музею Франка показали їй два листи, написані нею до Франка, щоб той дав їй спокій, бо вона не для нього, – і знову ніякої реакції. “Овсім” листи були, але писала їх не вона, а тітка...” [11]. Ну, що ж, з “жінчиною” все ясно: якраз жіночності,

романтичності, співчутливості, ліричного струменя в душі Целіни вдень зі свічкою не знайдеш. Стосовно “звіра”, то і його не видно, навіть якщо дуже пошукати. Що заставило Франка так трансформувати примітивну пересічну дівчину в неординарну ліричну героїню? Чому як прототип він вибрав саме її і створив образи дивовижно цілісних і гордих жінок у прозових творах? Що любив у ній, якщо любити йому, інтелектуалу, високодуховній особистості, одному з передових людей планети, світочу нації, в ній просто було нічого?! Та дозволимо собі ще один відступ.

Середовище, яке дало Франкові коханих і, власне, типи представлених долею жінок, що зустрілися на шляху поета й зворушили його серце, досить добре відображене й навіть проаналізоване Леопольдом фон Захером Мазохом, хоч і не прив’язане, власне, саме до Франка, а подане в загальних рисах зрізу: “З великої кількості жіночих образів та характеристик впадають в око два головні типи – полька та малоросіянка... Ззовні вони не такі вже й різні, як насправді... Але погляд польки зраджує її холодність, уміння володіти собою, розважливість при зовнішній живості, а глибокі очі малоросіянки – її пристрасність, гнівливу натуру, яка ховається за розсудливістю й гідністю її поведінки. Якщо польку називають француженкою, то великоросіянка – це британка, а малоросіянка – іспанка Сходу. Полька прагне наказувати, малоросіянка ж – бути вільною. Коли полька володіє чоловіком, великоросіянка хоче йому підкорятися, як німкеня, то малоросіянка вимагає рівності з ним. При кожній нагоді в ній спалахує нестримна козацька вдача, що не визнає жодного пана і жодного слуги” [12]. Оскільки про коханих Франка вже написано чимало і, здається, жодна риса їхніх характеристик не залишилася поза увагою дослідників, сміємо, незважаючи на прізвища, які певною мірою вносять плуганину в приналежність до нації, але в конкретному випадку можуть вважатися наносним елементом, сказати, що Ольга Рошкевич була типовою україною. Її постійне, аж хворобливе тяжіння до рівності з Франком (і збирання фольклору, і спроба власної творчості, й ідея фіктивного шлюбу з Озаркевичем) – не що інше, як якраз прояв тієї “вдачі, що не визнає жодного пана і жодного слуги”. Це дійсно було не кохання, а боротьба, як тепер співається у популярній

пісні, хоч у ній йдеться і не про Івана Франка та Ольгу Рошкевич. Дружина поета – Ольга Хорунжинська – повністю підпадає під мазохівський тип великоросіянки. Біда, але аж ніяк не вина цієї жінки була в тому, що, загіпнотизована талантом чоловіка, пересаджена у зовсім чужий для неї галицький ґрунт, вона вибрала шлях повного підпорядкування й покори. Та жінка-рабиня не тільки не цікавила внутрішньо самодостатнього Франка, а постійно спричинялася до погорджуваності Ольгою, а тому власній дружині поет не відводить якнайменшого, навіть мізерного, місця у своєму творчому доробку. Приречена невиліковною тоді хворобою – туберкульозом – до смерті Юзефа сприйняла свою трагічну долю з мужністю й гідністю, як і кожна полька, що вміє тримати себе в руках у найстрашніших життєвих ситуаціях і не впадати в істерику навіть перед лицем видимої смерті. Вона відмовила Франкові, коли він готовий був посилати до неї сватів. Це благородство і сила духу коханої не могли не відізнатися в серці митця хвилиною гарячої вдячності, що вихлюпнулася віршами, й захопленням нею як людиною-взірцем на все життя.

Факти свідчать, що реальна Целіна була обмеженою, замкнутою й неемоційною натурою. Прізвище цієї реальної особи певною мірою проливає світло на її національність, але якщо взяти до уваги, що польські суфікси часто додавалися до суто українських прізвищ (наприклад, Лісовський, Хмельницький) і польськими можемо вважати хіба ті, де в корені збереглися хоч залишки полонізмів (Жолкевський), то мусимо засумніватися бодай у власне польському характері Франкової обранки. Як лірична героїня вона не підпадає під жоден яскраво виражений тип галичанки. Літературний персонаж прозових творів Франка – Регіна (знову ж таки ім’я перекладається словами “королева, цариця, княгиня”, що дає прямий натяк на Царицю Зла і однозначно підкреслює, що якби не було метафізичного зв’язку з нею у Франка, то й імена для своїх героїнь, хай навіть списаних з Целіни, він хоч раз, хоч два, та замінив би іншими) – у творчості нами досліджуваного митця – ураган пристрасності, необдуманих вчинків, сміливих до необачності рішень. У поезії ж Целіна – тяжка, егоїстична, жорстока натура, що вкладається у напрочуд точні параметри – “жінчина чи звір”. А якщо припустити, що у “Зів’ялому

листі” йдеться зовсім не про Журовську? Тоді про кого ж, адже виліпти такий зловісно-кам’яний, холодний характер без прототипа неможливо?

Ось тут і появляється думка про демонічну Велгу, зустріч з якою для Франка, очевидно, відбулася ще у інфра-Відні. Глибока закоханість у істоту іншого виміру заставила автора “Зів’ялого листа” зіставити й порівняти нові любовні переживання з раніше дегустованими. До речі, свідомість і обачність під час написання ліричної драми ще не раз вмикатимуть Франкові червоне світло на дорозі сходження вниз. Саме звідси й образ білої лілії стосовно Ольги Рошкевич (асоціативне ототожнення з Прекрасною Дамою), гордої княгині стосовно Юзефи Дзвонковської (архетипний образ жінки-страдниці, величної у своїй жертвовності), в яких святість і гідність, на противагу вже без маски виведеній тій, про кого лишається лише сказати лаконічно – “жінчина чи звір”. Трете, містичне кохання протистоїть двом першим настільки сильно, що майже нігелює їх, випікає, знищує безслідно. Навіть при прочитанні “Зів’ялого листа” несподівано з якоїсь невідомої причини бліднуть для читачів образи Ольги та Юзефи, зате ніколи з пам’яті не вивітриться упирична Целіна, безперечно, не реальна жінка.

При уважному прочитанні ліричної драми можна знайти картини ще більш промовисті. Ні-ні, та й промайне страшне демонічне обличчя третьої коханої, уже навіть не прикрите вуаллю таємниці:

*Тоді б я душу дав за тебе. Та в ту ж мить
З очей твоїх мигне злий насміх, гордість, глум,
І відвертаюсь я, і біль в душі щемить.
 (“За що, красавице, я так тебе люблю”)*

*Слова страшні: “Не надійся нічого!”..
Та ні, не вірю! Злуда, злуда все!
Живущої води в напій мені
Ти долила, а жартом лиш сказала,
Що се отрута. Бо за що ж би ти
Могла вбивать у мене душу й тіло?
 (“Не надійся нічого”)*

*На привид тихо, не змигнувши, я
ляжу. Він хилиться, без слів, без згуку
Моргас: “Цить! Засни! Я смерть твоя!”
 (“Не раз у сні являється мені”)*

*Не словом – рухом, поглядом холодним
Мене зіпхнула в темний рів без дна,
Лечу!.. Валюсь! Та там внизу, в безодні,
Хто се пропащий, стоптаний? Вона!
 (“Привид”)*

В останній поезії міфічна пара образів “верх – низ” (рай-пекло, небо – провалля) несе велике смислове навантаження й зовсім не є випадковою.

Такі “фотографії” підкреслюють, що душа Франка, як і душа Блока, зустрічалася якраз із однією і тією ж або подібною демоницею, яка старалася виконати покладену на неї місію: зробити вісника нисхідним. У випадку з Блоком їй це вдалося, що визнавав і сам поет, вважаючи взагалі неможливим рятунок,

*Если сердце хочет гибели,
Тайно просится на дно.*

Йшлося до такої ж розв’язки і у випадку з Іваном Франком, якби не поема “Похорон”, своєрідна інсценізація власної смерті як результату страшного гріха і водночас воскресіння як поборення смерті й спокути скоєного. У реальному житті внести корективи, суттєві зміни у сумбурну й катастрофічно фатальну долю шляхом обігрування власної загибелі зустрічаються в божемному середовищі не так уже й рідко. Щоб не шокувати читача цієї праці досить довгим ланцюжком прізвищ відомих митців, згадаємо тільки, що американська письменниця Сільвія Плат шляхом недоведеного до кінця самогубства двічі міняла парадигму своєї долі, а втретє, зателефонувавши друзям і заявивши, що збирається робити, ввімкнула в духовці газ і поклала туди голову. На жаль, друзі запізналися з допомогою. Та про те, що Сільвія не збиралася помирати насправді, свідчила записка на столі, де було вказано, які ліки їй треба ввести негайно, і телефон лікаря, якого Плат рекомендувала до неї викликати.

Поема “Похорон” була написана в кінці дев’яностих років і видана в 1899. Цьому твору передувало чимало тяжких і складних подій у житті Франка, які все-таки можна вважати причинно-наслідковими стосовно “Зів’ялого листя”.

Згадаймо, “Зів’яле листя” було видане Іваном Франком у 1896 році. Авторіві було сорок. У 1897 Каменяреві зробили операцію очей. Це рік доцільно вважати найтяжчим у житті поета. Написана Франком публіцистична праця “Поет зради” налаштувала проти нього польських ура-патріотів настільки агресивно, що на будинку, де жив автор статті, появилось гасло “Геть Франка!” На дереві вночі хтось повісив манекен, унікально подібний на Івана Яковича. Дружина не змогла знести цькування і захворіла психічно. Камінь, який був кинутий у Франка на вулиці, поранив у голову його найулюбленішого і найздібнішого сина Андрія, який після цього промучився рік і помер від епілепсії. Під час поспішного виїзду, щоб не сказати втечі, зі Львова, Франка мало не застрелили. У 1898 році Франко балотувався по округу Тернопіль – Збараж – Скалат, але знову (вдруге!) безуспішно. Збірки “Зів’яле листя” та “Мій Измарагд” критика зустріла без особливих захоплень. У газеті “Буковина” була надрукована досить в’їдлива рецензія “Любить чи не любить? (Громи на д-ра Франка)”. Розгромницькою за змістом виявилася ще одна праця “Смутна поява”. Знову ж таки, можна багато говорити про тих, хто мав рацію чи не мав рації, безжально звинувачуючи Франка за “Зів’яле листя” в декаденстві. Річ не в цьому. Просто критики інтуїтивно вгадали те, що не могли означити словами, а якщо й могли, то просто не насмілювалися, щоб не бути підданими остракізму: в “Зів’ялому листі” всі вони, незалежно від своїх переконань, однозначно вловили чи відчули присутність чогось містичного і жахаючого навіть на віддалі.

Хвилі наступу недоброзичливців, хоча цілком ймовірно, що ці недруги були тільки знаряддям у руках темних сил, на Франка стали настільки безпardonними й жорстокими, що навіть ювілей найбільшого на той час в Україні поета, відзначуваний в Галичині 30 жовтня 1898 року, був притлумлений і знівечений нагнітанням пристрастей навколо питання, що ж такого геніального створив Франко за двадцять п’ять років творчої діяльності.

Все це разом впливало на Франка далеко не якнайкращим чином. Проте Франко завжди був борцем, а для борця сама боротьба є засобом життя, способом існування. Поема “Похорон” народилася із тяжких роздумів і усвідомлення автора, що багато хто з сучасників хотів би бачити його дійсно мертвим. До того ж твір написаний у формі сну. За Менегетті, реальність сновидінь ідентична реальності внутрішнього світу, сон – це правда про те, в якому стані знаходиться сутність. За Юнгом, сні попереджують, зображують чи виражають щось раніше невідоме, прогнозують можливість майбутніх подій. У своїй поемі з досить промовистою назвою І.Франко дає можливість здійснитися умовній смерті, іншими словами, артистично обіграє один із найбільш можливих варіантів своєї долі. Таке обігрування автоматично унеможливорює перебіг цих же подій в реальності, виключає їх зі сфери ймовірного у реальному житті.

Дослідження поеми “Похорон” натикаються на багато перешкод. Можна піти найпростішим шляхом і, ковзаючи по досить гладкій поверхні поеми, визначати, кого мав на увазі Франко під образами князя, барона, генерала і т.д., тим більше, що деякі постаті виписані дуже промовисто й перегукуються з реальними особами. Проте можна звернути увагу не стільки на фабулу, скільки на символи, знаки і кольористику, які для снів значать дуже багато. Уже на самому початку твору фігурує число шістсот, яке натякає на зв’язок гостей на бенкеті з дияволом. Та й сам князь (князь темряви!) блідий, як труп, він же прямо названий сатаною, а до того ж виявляється істотою, здатною до метаморфоз і мімікрії, якщо може прикинутися навіть рідним батьком чи ангелом-хранителем. На бенкеті князь не тільки проголошує тост у свою честь, і цей тост перший: “Хай живе чорт!” Він же й самовпевнено заявляє присутнім про свою всевладність у світі й навіть безпосередню дотичність до земних бід і лих:

*Хай ще побавляться,
Як чия хіть!
Час прийде, ставляться
Всі в мою сіть, –*

і далі :

*Майстер в політиці,
В штуці життя...*

Звинувачення ліричного героя присутніми на бенкеті у зраді своїх ідеалів і зраді народу фігурує як достатня причина того, що це вже повне запроданство його душі. Ось чому інфра-світ уже умовно вважає його своїм (жертвою чи запроданцем – це вже інша справа) і не боїться розкрити карти. Втім, у житті Франко ніколи не йшов на такі компроміси як зрада нації та друзям, тому звинувачення присутніх на бенкеті виглядає дивним, навіть якщо взяти до уваги той уривок тексту, де ліричний герой визнає свою вину. При уважному прочитанні виникає здогад, що це своєрідне самобичування не можна сприймати буквально, тим більше, що ні збройних сутичок, очолюваних Франком, ні конкретної підготовки до повстання не було й близько. Очевидно, йдеться про вину іншого плану й через цю іншопланову вину заблокований темними силами шлях до геніальності. У диспуті з генералом – а це один з найбільш обдарованих підлеглих князя – ліричний герой, він же Франко, здобуває блискучу перемогу. Звернімо увагу, що в творі це протрактовано як перемога після помилки чи уявної зради, що наче заново відкриває шлагбаум на шляху, знімає категоричну заборону на рух уперед і вверх. Йдеться насамперед про аристократизм і плебейство, а водночас про розвінчання ліричним героєм своєрідної підміни силами зла справжніх цінностей фальшивими, бутафорними, рівно як майже насильницької підміни даного талановитій людині божественного зв'язку з Силами Провидіння матеріальними тимчасовими благами, за які плата надто висока і страшна:

*“... Чи справді так? І чим же я плебей?
Тим, що родивсь у низькій, хлопській хаті?
Немов і князь не міг родитись там?
Не родяться плебеї і в палаті?
Чи є плебейське що в моїм лиці,
В моїх чуттях, і помислах, і мові?
Ні, зроду я плебейства ворог, рад
Його знівечить у самій основі.
Від перших літ, коли в мні тямка встала,*

*З плебейством я воюю без упину.
І я плебей? Ні, я аристократ!
Таким родився і таким загину.*

І далі вже неприкрито-викривальне:

*О так, стискайте зуби й кулаки!
Я гордо се говорю вам, без ляку:
Ненавиджу вас всіх і бриджуся вами,
Ви, парфумовані плебеї в фракю!
Ви, паразити з водянистим мізком,
Ви, неробочі, загребущі руки,
Ви, у котрих з усіх прикмет звірячих
Лишилися тільки хитрощі гадюки!”*

Сам автор у передмові до “Похорону” підкреслював присутність тла – старої легенди “з усіма її алегоріями і символами”, а також проводив паралель між Дон Жуаном, Філіпом II, Торквемадою і людиною-сучасником, тобто й собою, хоча застерігав про певні відмінності в понятті гріха і великого грішника, пов'язаними з питанням часу і конкретної доби.

Кольористика поеми “Похорон” могла би стати темою окремого солідного наукового дослідження. Сатанинська присутність зафіксована якраз у гамі барв. Франко подає це напрочуд відверто :

*А світла блиск зробивсь фіолетовий,
А там зелений. Всі пани й пані
Були, мов тіні, мов екран газовий :
Крізь них було все видно на стіні.
Лиш князь сидів, цинічно усміхався,
Очима знак якийсь давав мені,
І тих очей його я так злякався,
Що скочив мов обпечений. Де я?
Чого я тут? В таку нору захався?
На світ! На світ!*

Саме фіолетовий, мертвий місячний і брудно-жовтий кольори О.Лосєв вважав кольорами помешкання диявола.

Проте вихід із світу тіней у світ реалій виявляється продовженням гри існування. Зустріч з мерцем-собою і величезною процесією, яка з великою повагою ставиться до щойно представленого небіжчика, заставляє ліричного героя похолонути душею. Важливо, що похоронна процесія прямує не просто до будь-якого кладовища, а до того, де на всіх хрестах вінки тернові, де спочивають мученики і світочні нації:

*Хрести, хрести, хрести в вінках тернових
Без написів, лиш огник, що горить
На кожнім гробі – знак, що там, в дубових
Дошках, чиясь гаряче серце спить.*

Тут доречно підкреслити деталь, на час публікації Франкового “Похорону” ще таку, яка належала майбутньому. Дивовижно, але факт: при житті Франко буде коронований саме терновим вінком, про що не міг ще знати, пишучи поему. Коли у липні 1913 року святкували сорокаріччя творчої діяльності поета, від жінок ходорівської землі Франкові вручили терновий вінок з вплетеними трояндами:

*– Від кого сей вінок? – спитав.
– Від жіноцтва ходорівської землі.
– Чому ж терновий? – усміхнувся неначе.
– Бо тернова ваша слава ...”*

Вражає те, що у Франковому “Похороні” прослідковується розщеплення особистості на Тінь і Персону (за Юнгом). Зустріч Персона з Тінню – вищої сутності особистості з потаємною, деструктивною, яка коренями сягає тваринних і найпримітивніших начал, а також колективного підсвідомого, у “Похороні” Франка відбувається за всіма законами психоаналітичних процесів. Визнання своєї Тіні як існуючої сутності та її інтеграції в цілісній системі індивідуальної психіки, виявляється, дуже важливі насамперед для самої Персона, яка без Тіні існувати не може. Якщо негативні якості чи бажання людиною усвідомлені, вона здатна їх не тільки усунути чи притлумити, а й своєрідно вивільнитися з-під їхнього впливу, в сні зреалізувавши непереможне бажання вчинити зло. Проте взаємодія Персона й Тіні настільки складна, а нехтування останньою чи вихід її з-під

контролю настільки небезпечні, що далеко не кожен навіть професійно підготовлений психоаналітик гарантований від нервових зривів чи божевілля під час дослідів над самим собою чи іншими. Вивільнення Персона й Тіні одна від одної теж закінчується трагічно: відбувається роздвоєння особистості. Такий процес умовно зматеріалізував і досить талановито відобразив Р.Л.Стівенсон у психолого-фантастичному оповіданні “Дивна історія доктора Джекіла й містера Хайда”.

Франкова Тінь уже повністю перебувала у владі містичних сил Зла. Персона ж усіма силами рвалася з їхніх лап, усвідомлюючи до кінця небезпеку такого страшного підпорядкування. Сам Франко інтуїтивно відчував, що його аналіз власного підсвідомого – дуже ризикована річ. Втім, ця справа закінчилася благополучно виключно завдяки глибокій інтуїції та великій особистій мужності поета. Юнг про подібне писав з пересторогою: “Зустріч з самим собою відноситься до найнеприємніших. Звичайно все негативне проектується на інших, на зовнішній світ. Якщо людина спроможна побачити власну Тінь і витримати це знання про неї, завдання, хоч і в незначній мірі, вирішене: схоплено, крайньою мірою, особистісне підсвідоме. Тінь є життєвою часткою особистісного існування, вона в тій чи іншій формі може переживатися. Відторгнути її без болю – з допомогою доказів чи пояснень – неможливо. Підійти до переживань Тіні надзвичайно тяжко, оскільки на першому плані виявляється вже не людина в її цілісності, Тінь нагадає про людську беззахисність, немічність і безсилля [13].

Елемент сну в поемі І.Франка “Похорон” не випадковий. Ю.Лотман вважав сновидіння шляхами всередину себе самого, а також “нерозпечатаними листами від Бога” [14]. Не кожне сновидіння може бути до кінця зрозуміле, але кожне або попереджує, або виражає якусь спонуку, імператив чи щось раніше невідоме, а часом навіть прогнозує майбутнє. У “Похороні” Франко визволяється з-під впливу містичних сил Зла умовною смертю Тіні заради Персона. Проте навіть таке вирішення не є оптимальним, бо, за Юнгом, знищення Тіні неминуче тягне загибель Персона або її ущербне існування. Смерть Тіні в “Похороні” звільнила автора від влади темних сил, у сильнях яких митець заплутався в інфра-Відні й не зміг їм дати належну відсіч у “Зів’ялому листі”. Поема “Похорон” стала своєрідним чистили-

РОМАНТИКА КНЯЖИХ ЧАСІВ У ДРАМІ-КАЗЦІ ІВАНА ФРАНКА “СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА”

щем, тяжкою спокутою гріхів, які полягали насамперед в обоженні Цариці Зла й остаточній неможливості через це стати геніальним, хоча напередодні Франко впритул наблизився до найвищого прояву талановитості. На жаль, втрата Тіні для Франка означала й ущербний розвиток Персони в майбутньому. Іншими, зрозумілішими, словами, поет врятував свою душу, та не врятував здібностей, які могли сягнути зеніту, якби не втрутилися містичні сили Зла. Образно послуговуючись словами М.Булгакова, як і Майстер та Маргарита, Франко заслужив спокою, але не світла. Під таким ракурсом постать українського титана видається нам ще трагічнішою. Франко зійшов з дистанції перед самим фінішем геніальності не тому, що був грішником чи соціалістом, а тому, що припустився фатальної помилки раніше, а згодом, виправляючи її, з непередбачуваною поспішністю ампутував Тінь заради Персони. Вийшло, як у Біблії: “Якщо Тебе спокушає рука – відріж її, якщо очі – вийми їх”. Розгляд “Зів’ялого листя” й “Похорону” з містичного погляду не принижує Франка, а тільки підкреслює вагу його таланту й покладеної Богом місії, які він рятував найдорожчою ціною з найбільшою мужністю, чого, мабуть, не вдалося б зробити жодному з рівних Франкові світочів світової літератури у подібній ситуації.

1. Юнг К.Г. Об отношении к поэзии // Юнг К.Г. Избранное. – Минск, 1998. – С.366.
2. Юнг К.Г. Монолог “Улисса” // Юнг К.Г. Избранное. – Минск, 1998. – С. 397.
3. Сверстюк Є. Шевченко і час. – К., 1996. – С. 94.
4. Юнг К.Г. Об отношении к поэзии // Юнг К.Г. Избранное. – Минск, 1998. – С. 367.
5. Там само.
6. Андреев Д. Роза мира. – Петрозаводск, 1994. – С. 212.
7. Чхартцивили Г. Писатель и самоубийство. – М., 1999. – С. 291.
8. Горак Р. Тричі мені являлася любов. – К., 1989. – С.77.
9. Там само. – С.76.
10. Там само. – С. 78.
11. Там само. – С.77.
12. Мазох Л. Вибрані твори. – Львів, 2001. – С. 20 – 21.
13. Юнг К.Г. Архетип и символ. – М.,1991. – С.111.
14. Лотман Ю. Культура и взрыв. – М., 1995. – С. 548.

У драмі-казці “Сон князя Святослава” Іван Франко відображає події, за його словами “в початку XII віку в Києві й околиці”. Головною постаттю твору виступає великий київський правитель Святослав у 60-літньому віці. Такого князя на початку XII століття у Києві не було. Святослав, син Володимира Мономаха, був, але він княжив не у Києві, а у Переяславі, і то недовго, бо, посівши престол у Переяславі у 1113 році, помер у 1114. Очевидно, назвавши Святослава князем київським і визначивши для нього певні часові рамки, драматург не стільки дбав про достовірність історичних постатей, як намагався передати атмосферу княжих часів, відтворити взаємини князя з народом. А жанр драми-казки дозволяв йому відступати від реальної дійсності і відобразити засобами художньої умовності княжу епоху. Але у кожній казці є велика доля правди. І ця правда полягала в тому, що у драмі “Сон князя Святослава” Іван Франко, дотримуючись історичної достовірності відтворених подій, намагався витворити ідеал князя – видатного політика, державного діяча, відважного воїна і улюбленця народу. Це був своєрідний спосіб розмови Івана Франка про наболілі проблеми сучасності. Він шукав благодатного ґрунту для полеміки про стосунки в українському суспільстві, і героїчна епоха могутньої Київської Русі найбільше підходила для такого творчого задуму. Адже князь у Київській Русі уособлював найкращі риси правителя – в його руках зосереджувалась державна влада, справедливий суд і стрижень високих моральних принципів громадянського суспільства.

Вибравши жанр драми-казки, Іван Франко отримав можливість вільно поводитися з історичним матеріалом і підпорядкувати твір головній проблемі – утвердженню ідеї мудрого і благородного правителя. “Але ця умовність, що полягає в довільному виборі і трактовці історичної ситуації, поступається ще глибшій – дія переходить у сферу фантастики, сну, де можливі

всякі алогізми, вигадані істоти й ситуації тощо” [1, 17]. Та казкових елементів у драмі не так багато. Якби автор сам не визначив жанр, то на казковий елемент – перетворення князя на нічного грабіжника – можна б і не звертати уваги, оскільки йдеться про сон князя Святослава. “А колорит епохи, в яку відбувається дія (Київ початку XII століття), характери і соціальні відносини подані так реально і так історично правдиво, що п’єсу цю не безпідставно відносять до жанру історичної драми” [3, 112].

Цілком зрозуміло, що Іван Франко використав форму сну для художньої переконливості зображених подій і психологічної вмотивованості образів-характерів, які опиняються у незвичайних конфліктних ситуаціях. Драма починається реалістичними подіями: до князя Святослава добивається дружина боярина, ізгоя Овлура, який вбив Добриню-воеводу і боярським судом засуджений на смерть. Вона дорікає князю за несправедливе покарання її чоловіка:

*“Ти засудив його, обдер із честі,
З маєтку, з всіх заслуг, з усяких прав.
Ти пхнув його могучою рукою
Із сонячних вершин життя людського
В безодню темну, там, де вічний страх,
Де мука, ганьба. Він ізгоєм стався,
Безправним між людьми, мов вовк у лісі,
Без імені, без роду, без маєтку.
Все, все відняв ти в нього!”* [4, 220-221].

“Сон князя Святослава” – драматична поема, яка має свою жанрову особливість і відповідну поетику на межі драми та лірики. Така форма відображення подій вимагала від автора як епічного, так і ліричного художнього мислення. І треба сказати, що Іван Франко вибудував захоплюючий та інтригуючий сюжет, витворив психологічно вмотивовані характери, хоч у драматичній поемі це зробити не просто, а також проявив себе як талановитий поет. Образна мова твору, влучні порівняння, метафоричні вислови наповнюють драму-казку патріотичним пафосом. Головний казковий мотив п’єси – це боротьба за правду та справедливість. І саме це начало правдолюбця Іван Франко вклав у образ-характер Предислави – сильної, гордої жінки, яку не

зламало нещастя. Вона любить своїх дітей, вона б’ється над ними, як та чайка над пташенятами, але обов’язок перед батьківщиною у неї на першому місці. Її чоловік несправедливо засуджений, маєток розграбований, вона старцює з малими дітьми, але не особисте горе її хвилює – вона стурбована загрозою, яка чатує на князя, на київський престол:

*“Ох, накіпіло в серці моїм горе,
Немов отрута, й тиснесь на язик!
Та ні! Мовчу вже! Я ж не задля себе
Прийшла сюди. П’ять день уже чекаю
Отам під брамою, щоб бачити
Тебе! П’ять день страшенної тортури,
Непевності!.. А тут ніхто не хоче
Мене до тебе завести! А діло
Велике, важне”* [4, 221-222].

Важко доступитися простій жінці до князя, якого охороняють слуги та оберігають прислужники й підлабузники. Та й князь, втомлений на ловах, не захотів слухати просту жінку. Її наполегливість викликала в нього обурення:

*“Тьфу! Ото скажсена жінка!
Мов дикий звір, із ланцюга зірвавшись,
Так і вона тут шарпаєсь і рвесь.
І що за діло се таке у неї?
Мене дотичить! Що там може бути
Між нею й мною?”* [4, 224].

У цій конфліктній ситуації Іван Франко показує зверхність князя і його зневагу до простої жінки. Автор підсилює цей мотив ще й тим, що Предслава була улюбленицею його померлої дружини, та й сам Святослав, який не мав власних дітей, на руках гойдав її. Але сан князя провів межу між ним і Предславою, і він не прагне ступити їй назустріч.

А в цей час готувалася підступна зрада. Гостомисл, воевода, наближений до князя, готував державний переворот. Загін за загоном він відсилає до Києва своїх людей, заохочуючи їх обіцяними благами:

*“Всі скарби, на половцях ним здобуті,
Усе те ваше. Я для себе з того
Ні зерна не візьму. Одного тільки
Мені потрібно – щоб дістати в руки
Самого Святослава, хоч живого,
Хоч би й мертвого”* [4, 258-259],

– говорить він боярину Путяті.

Іван Франко багато уваги приділяє підступним намірам Гостомисла та його дружини Запави, щоб відтворити глибинні вияви характеру. “В образах Гостомисла і Запави – двох неперевершених шедеврах української історичної драматургії – талант Франка блискуче витримав ще один іспит з “людинознавства”. Тут Франко показав себе незрівняним знавцем темних закутків людської природи. З честолюбства і властолюбства, хитрощів і підступності, злоби і зради зліплені характери воєводи і його пари. Як різкий контраст, як повна протилежність Святославу, Овлуру та Предславі” [3, 122-123], – підкреслював Михайло Пархоменко.

Дивним виглядає це бажання воєводи, наближеного до князя Святослава, захопитися у горло свого правителя. І без глибинного розуміння українського національного характеру важко збагнути внутрішні пружини, котрі штовхнули Гостомисла до такого підлого вчинку. Він не хоче багатства, він не може зайняти престол, бо не належить до княжого роду. Але він хоче знищити князя Святослава, авторитет якого позбавив Гостомисла спокою. Ота заздрість, яка викликає шалений приплив люті до особистості, що піднялася над посередністю, є, на жаль, характерною рисою української вдачі. І цю неприязнь між українцями дуже вміло використовували вороги української державності. “В нашій історії маємо, на жаль, аж надто багато прикладів того, як непогамований індивідуалізм великою мірою придушував утворення традиції як державотворчого чинника і тим самим обертав історичне існування цілої нації в гру нескоординованих, відсередкових сил, що через брак поважніших змагань до скупчення ставали катастрофою для майбутнього цієї людської спільноти” [2, 299], – зауважив Іван Мірчук.

Заздрість, як іржа, роз’їдає нікчемну душу Гостомисла. Він беззастережно вірить у перемогу над князем і розвіює сумніви у своїх прихильників:

*“Гостомисл
Нічого вам боятись!
Путятя
Ти знаєш, воєводо, ті кияни –
Дурний народ! Вони за Святослава
Готові у огонь і воду. Ну ж
Дізнаються, ударять на тривогу!..
Гостомисл
Не бійтеся! Дізнаються тоді,
Як буде все готове і ніхто
На світі вже не зможе розробити
Того, що зроблене”* [4, 259].

Наївна безпечність і марне сподівання, що можна безнаказано творити зло, є ілюзією Гостомисла. У сліпій заздрості до князя він втратив тверезий глузд. Злоба поселилася в його серці. Вона вже опанувала ним і штовхає на небудумані вчинки:

*“Готове все! Заставлені всі сімі,
Обсажені стежки, нап’яті луки.
Сам бог, здаєсь, не вирве з рук моїх
Отсього звіра! Ще сю ніч він спить
На пухових перинах, ще колишесь
Безпечно у колісці слави й власті
Великокняжої і сам не знає,
Що вже при корені його сокира!
О, завтра він пізнає все, та буде
Вже пізно! Мов залізіш обручем.
Я обкрутив його, приснав його
І здушу, здушу, як дитя в колісці”* [4, 262].

У цьому монолозі Гостомисла, який він проголосив наодинці, Іван Франко зумів передати пристрасну злобу підлого нікчеми, який не може за жодних обставин змиритися зі славою князя і тому хоче знищити його. У цей намір Гостомисла драматург

вклав демонічне начало, спрямоване на зло, на руйнування, на знищення добрих паростків людської діяльності. Стимулятором зла виступає у драмі дружина Гостомисла Запава. Вона видумала план помсти і використовує для цього свого чоловіка. Запава має свої порахунки з князем Святославом:

*“Не гнівайсь, друже!
Ти знаєш, силою віддав мене,
Безрідну сироту та беззахисну,
За тебе Святослав. Ти знаєш, як
Я плакала, як рвалася від тебе,
Як проклинала день своїх уродин,
Людей, і світ, і бога, і його,
Його, грабівника мого наслідства!
Не гнівайсь! друже! Я дурна була!
Минулося. Тебе пізнавши ближче,
Я полюбила за всіх сил тебе
І бачу нині в тобі свого,
І мужа, й помсту за все те,
Чим був затрутий вік мій молодий”* [4, 264-265].

Пробуджена любов Запави не облагородила її душі, не зм'якшила кам'яного серця, а викликала приплив шаленої люті і ненависті до князя Святослава. Її душу роз'їдає заздрість. Ця заздрість позбавляє її радощів життя. Вона не може насолоджуватися тим, що має. Адже Запава живе у величному замку. Її чоловік наблизений до Святослава. Він має можливість впливати на рішення князя, добрими ділами прислужитися Київській Русі. Але, засліплена злобою, вона не бачить переваг свого соціального статусу. Диявольська спокуса штовхає Запаву до княжого престолу, на який вона вже не може сісти після смерті свого батька. Жадоба помсти засліплює її. “Запава – ось хто є справжньою пружиною змови, натхненницею Гостомисла, – підкреслював Михайло Пархоменко. – Це вона люто ненавидить Святослава за те, що він віддав її колись за Гостомисла, і за те, що він займає трон, на якому вона б хотіла бачити свого батька. Злоба, ненависть, невдоволене честолюбство сповнюють серце цієї леді Макбет української драми...” [3, 117]. Вона використовує свого

чоловіка для того, щоб помститися князеві за вчинену несправедливість. Тобто драматург наголошує на тому, що боротьба між князями мала давню історію, і вона не припинялася протягом княжих часів, коли кожний правитель хотів зайняти належне місце в Київській Русі. І часто особисті амбіції заступали державні інтереси. Вчинки Запави та Гостомисла продиктовані лише особистими амбіціями. Сповнені великої неприязні до князя Святослава, вони готові знищити все, що його оточує – розграбувати княжий двір, знищити його прихильників і шанувальників. Вони воліють віддати київський княжий престол Всеславу-чародію із Новгороду, ніж підкорятися справедливому і благородному Святославу.

А в цей час князь Святослав роздумує про державні справи, буде плани на майбутнє. Роздуми повертають його і до Предслави. Він розмірковує над долею її дітей, які спокутують вину батька ізгоя. Та князь турбувався не тільки про Предславу, яка виховувалася в його родині. Він переймається долею всього народу:

*“А кілька-то, крім них,
Так само йде! Изгой! І чи ж зможе
Я всіх спасать? О господи! Вложив ти
На мене хрест тяжкий, те князювання!
Коли на те твоя святая воля,
Щоб хрест сей так болючо в саму душу
Мені вгризався, га, нехай так буде!
Се, може, й ліше так!”* [4, 230].

І коли князь засинає в тяжких роздумах, до нього з'являється ангел. Він бере Святослава за руку, будить його і дає дивний наказ: одягати на себе чорну зброю і оружжя, їхати у чисте поле красти й розбивати. Князь Святослав не може збагнути такого дивного наказу. Та коли ангел попереджає його про страшні нещастя, якщо той не підкориться долі, він одягає чорну зброю з твердої, міцної сталі, бере меч і готовий у дорогу:

*“Я готов! Іду!
Коли се дьявольська мені покуса,
То бачить бог, з яким я чистим серцем,*

*Без лако́мства, без заміру лихого
Іду на сю доро́гу. А коли
Від бога наказ сей мені, то най же
Він і веде мене, куди сам знає”* [4, 236].

На розбійницькій дорозі князь Святослав зустрічається з колишнім боярином, а тепер ізгоєм Овлуром та ватагою розбійників. Це перетворення князя Святослава в нічного розбійника – чорного лицаря – наповнене казковими фантастичними елементами, подібними до сонних марень. Тут Іван Франко органічно поєднав фантастику з реальністю, витворивши романтичні картини нічних пригод. Звичайно, це художня умовність. Але в такий спосіб драматург зняв Святослава з княжого престолу і кинув його на саме дно людського життя. Разом з Овлуром він іде грабувати Гостомисла. Овлур дізнається про плани Гостомисла убити князя, і коли його розбійники, проти яких князь спрямував свою владу, готові допомагати прихильнику Гостомисла Кунашу, Овлур зупиняє їх, наказує повісити зрадника і звертається до своїх побратимів із закликом рушати до Києва на захист князя Святослава.

Князь Святослав, який назвав себе Ставуром, вражений таким поворотом подій, вирушає в дорогу з розбійниками на чолі з Овлуром. Протиставляючи розбійників боярам і воєводам, Іван Франко затіває дискусію про міру людського злочину. І тут його симпатії на боці нічних розбійників, які силою обставин опинилися за межами жорстокого суспільства і не приховують своїх намірів наживатися за рахунок грабунку, а не тих лицедіїв, які під фарисейською маскою добропорядності приховують підступні наміри тяжких злочинів проти людства, а злочини оправдують благородними намірами. Гостомисл упевнений у своїй правоті та непогрішності:

*“Скрізь наші! Ми тепер
Цілої Русі долю держимо
В своїх руках! Ще хвиля, і великий
Престол порожній буде, і піде
По всіх країнах руський шум і гомін!
Зворушиться від моря аж до моря*

*Народ. Подумай! Встануть супротивні
Могучі хвилі, а ми поверх них
Понесемось. Лиш з Гостомисла рук
Прийме великокняжюю корону
Наслідник Святослава! Ось що я
Держу в руках! На се я довго літ
Трудився, се я підготовляв,
До того йшов, і біг, і повз, і дерся.
Тепер держу сей плід моїх зусилів, –
Сам бог мені його не вирве рук!”* [4, 303-304].

Але Божа ласка була на боці справедливості. Боже провидіння вирятувало князя Святослава від погібелі. І коли прислужники Гостомисла розшукують Святослава по княжих покоях, він із Овлуром та його ватагою нейтралізують змовників. Князь Святослав стає перед Гостомислом і Запавою, знімає візир, і всі пізнають в ньому свого повелителя. Овлур признається князеві, що вбив Добриню-воєводу за те, що той намовляв його вбити князя й Київ передати Всеславу. Князь прощає Овлура і віддає йому замок Гостомисла. У такому вирішенні фіналу проявилася гуманістична концепція особистості, яку відстоював Іван Франко. Він, “ без уваги на найгірший досвід у своєму житті, вірить у своїм ідеалізмі в людину, її вроджену доброту, її гін до краси й моралі. Змальовані в його творах характери виявляють завжди деякі добрі сторони або щонайменше сліди позитивних рис, які можуть дозволити одиниці повернутися на шлях правди” [2, 297].

Князь Святослав є втіленням мудрого правителя, який зміцнює єдність Київської Русі, турбується про лад у державі, дбає про свій народ, шукає різні способи, щоб покращити його долю, захистити від жадібних воєвод та бояр. Люди вірять у справедливість свого правителя і всіма зусиллями підтримують його політику. Навіть Овлур, незаконно скривджений, не відступив від князя. “ Овлур не випадково є найближчим другом Святослава, – зазначає Михайло Пархоменко. – Він, як і князь, справжній лицар благородства. І у вигнанні він залишається вірним тому, кому присягав. З усього князівського оточення він найповніше розуміє державні наміри князя, його піклування про цілість держави, про єдність руських земель. Високосвідомий

патріотизм, чесність і вірність дружбі – ось в чому пафос цього образу мужнього громадянина і воїна. Як Святослав – образ ідеального керівника держави, так Овлур є образом ідеального громадянина” [3, 121].

Драматична поема “Сон князя Святослав” має щасливо оптимістичний, казковий фінал. Змова викрита, вороги покарані – справедливість восторжествувала. Таким фінальним акордом Іван Франко намагався вселити в серця українців віру в свої сили, впевненість у непереможне торжество добра над злом. Але разом з тим його ніколи не покидала тривога за свій рідний край, який чомусь завжди знаходився на розпутті, і тому остання сцена твору пройнята тривогою за майбутню долю України:

“К н я з ь

Та не минула ще нас буча, діти!

Сі зрадники Всеслава завізвали

На нашу землю. Треба якнайшвидше

Нам готуватись всім до оборони.

К р и к н а р о д у

Всі підемо, старі й малі! Не буде

Над нами панувати князь, що руки

Свої у братній крові полоскав.

О в л у р

(кидає залізну рукавицю на землю)

Най згине, хто кровавить Русь роздором!” [4, 315].

Розповівши цікаву, повчальну казку з княжих часів, Іван Франко повертається у жорстоку реальність, сповнену чвар, гризні і непорозумін між українцями, яких розпирає заздрість і диявольська сила штовхає на негідні вчинки проти яскравої, неординарної особистості, проти людини порядної, авторитетної і благородної. І як навчити розуму українців, Іван Франко не знав. І ніхто не знає, як зробити так, щоб любив брат брата, а сестра сестру, і сходилися вони до купи, і спільно вирішували важливі державні справи та дбали про розквіт української нації.

Поєднавши казкові, романтичні елементи з реалістичною манерою відтворення княжих часів, Іван Франко у драмі-казці “Сон князя Святослава” зосередив увагу на важливих проблемах українського народу, показав розбрат між князівськими роди

нами, розшарування української нації, які неминуче призвели до занепаду могутньої держави Київської Русі. Але не тільки минуле цікавило Івана Франка. Він як мислитель, філософ, пророк, письменник-патріот, заглядав далеко в майбутнє свого народу, сподіваючись на виrozumіння, злагоду та спільну працю на благо України.

1. Дем'янівська Л. Українська драматична поема. – Київ, 1984. – 160 с.
2. Мірчук І. Історія української культури // Петров В., Чижевський Д., Глобенко М. Українська література. – Мюнхен; Львів. – 1994. – С.243-374.
3. Пархоменко М. Драматургія Івана Франка. – Львів, 1956. – 128 с.
4. Франко І. Сон князя Святослава // Зібрання творів у 50-ти т. – Київ, 1979. – Т.24. – С.213-315.

ЕЛЕМЕНТИ НАТУРАЛІЗМУ В СТРУКТУРІ ОПОВІДНОЇ ПРОЗИ ІВАНА ФРАНКА І ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Упродовж тривалого часу літературна критика замовчувала існування натуралістичних тенденцій в українській літературі, а ті нечисленні праці, які все ж торкалися цієї теми, вирізнялися ідеологічною упередженістю та необ'єктивністю. У кінці ХІХ – на початку ХХ століття літературознавці відкидали натуралізм як ультрареалістичний, надмірно радикальний напрям порівняно з традиційними типами художньої свідомості в українській літературі. Народовці розглядали натуралізм ледве не як засіб соціалістичної та революційної пропаганди. А вже апологети соцреалізму проголошують натуралізм антиподом реалізму, “літературою імперіалістичної реакції”. А.Буров у статті з промовистою назвою “Марксистсько-ленінська естетика проти натуралізму в мистецтві” (1950) розглядає натуралізм як сукупність “поганих рис” і прийомів, які приносять шкоду мистецтву [1, 81]. Тому, перефразовуючи відомий своїм цинізмом афоризм сталінської доби, можна сказати, що ставлення до натуралізму в радянському літературознавстві визначалося за принципом “немає напрям – нема проблеми”. Відповідно репресій зазнавали не лише окремі особистості, а й цілі літературні течії. Але натуралізм в українській літературі таки був...

Ще Леся Українка в одному з листів до матері дивується, що С.Єфремов не помічає натуралістичних тенденцій в українському літературному процесі: “Як не було натуралізму, – запитує вона, – а Нечуй, а Франко?” [6, 33]. У різний час на причетність до натуралізму І.Франка, В.Винниченка, О.Кониського, М.Коцюбинського, В.Стефаника та інших видатних українських літераторів звертали увагу такі ідеологічно незаангажовані дослідники, як М.Ласло-Куцюк, В.Матвіїшин, І.Денисюк, Д.Наливайко, М.Ткачук, Р.Чопик. Саме завдяки їхній праці нині можемо впевнено стверджувати, що існує комплекс генетичних і типологічних рис, який дозволяє виокремити феномен натуралізму в діахронному та синхронному аспектах як самостійний напрям в українській літературі.

Д.Наливайко “конститууючими домінантами” в феномені натуралізму вважає:

1) сцієнтизм, тобто орієнтація художнього мислення на наукове;

2) об'єктивність, тобто зображення дійсності як такої, що ніби сама себе розгортає і себе розповідає, без самовияву автора;

3) світоглядний монізм, що включає людський світ у світ природи, поєднання в мотиваціях зображуваного природних і соціальних моментів;

4) принцип життєподібності, що породжує відому натуралістичну фактографічність [9, 120].

Звичайно можна погодитись з думкою, що абсолютно “чистих” літературних напрямів взагалі не існує, що їх “знає лише теорія, реально ж вони завжди існують у взаємозв'язках і взаємодії, про що свідчить творчість кожного видатного художника, яка завжди тою чи іншою мірою їх синтезує” [8, 163]. Значимість, суть літературного напрямку полягає не лише у наявності “конститууючих домінант”, а й в існуванні певної більш-менш стійкої художньої системи елементів, котрі можуть вступати у структурні взаємозв'язки з елементами художніх систем інших літературних напрямів.

Отже, інваріант натуралізму – це лише абстракція (близька до творчості французьких натуралістів, зокрема Золя, але не тотожна їй). Конкретне ж своє виявлення вона отримує у численних і таких різних варіантах на рівні національному і особистісному. Відповідно вектор нашого дослідження буде спрямований від інтернаціональної доктрини натуралізму через її український варіант до конкретики індивідуальних проявів в оповідній прозі І.Франка та В.Стефаника. Порівняльний аналіз натуралістичних тенденцій у творчості двох видатних письменників цікавий ще й з огляду на спадкоємність літературного зв'язку між ними.

Загальновідомо, що Франко розглядав порівняння власної та Стефаникової прози в контексті діалектичного взаємозв'язку між “старим” і “новим” в українській літературі [14, т.35, 109]. Стефаник зі свого боку вважав себе Франковим “наслідником”.

*Тут і далі, покликаючись на твори Івана Франка, вказуємо том і сторінку.

Ф. Погребенник дослідив, що існує чорновий запис статті-спогаду “Трохи автобіографії”, де Стефаник зокрема зазначає: “З довгого мого життя про минуле і я маю моїм приятелям честь донести, що був безгранично щасливий, коли приймав я, як учень, вказівки і поради від Івана Франка... Я був найщасливішим тоді, коли я сидів коло нього і слухав його” [10, 323.]. Відтак маємо підстави стверджувати, що зіставлення особливостей використання двох поколінь українського письменництва здатне виокремити тенденції у розвитку українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Насамперед визначимо генетично-типологічну спорідненість Франкового та Стефаникового натуралізму.

Більшість теоретиків літератури сходяться на тому, що позитивізм є філософською основою натуралізму. Раціоналізм О. Конта; вчення про детермінацію явищ словесності расою, середовищем і моментом І. Тена; натурфілософія Г. Спенсера; соціал-дарвінізм – це складові частини натуралістичної доктрини мистецтва. Заснована Огюстом Контом школа мислення орієнтувалася на все те, що позитивне. Б. Скарга подає шість значень цього терміну:

- 1) позитивний, тобто реальний;
- 2) достовірний і точний, а не проблематичний;
- 3) корисний;
- 4) конструктивний;
- 5) відносний – на протиріччя до абсолютного;
- 6) соціальний, такий, що стосується суспільства, а не одиниці [11, 12].

Ідеї, вироблені європейськими позитивістами, поза сумнівом вплинули на формування світогляду І. Франка. Про це свідчить і зацікавленість письменника детермінантами раси, середовища і моменту; і витримані в дусі позитивістського раціоналізму сциєнтичні тенденції (саме “науковий реалізм” Івана Франка дослідники вважають “не чим іншим, як українським варіантом натуралізму”) [9, 118-119]; і в орієнтації на все реальне, а не фантастичне й химерне. Перевагою факту письменник вважав те, що той є “смертельним ворогом усяких комбінацій і немож-

ливостей” [14, т. 35, 387]. Завдання белетристики Франко бачить не в тому, щоб бути “виразом розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей”, а в тому, щоб “скопювати доразу життя народів у всіх верствах і відносинах, показати світу його потреби, хиби, нестатки, а zarazом вказати всюди живі і здорові елементи, котрі можуть послужити за підвалину до будівлі свобідної і щасливої будущини мільйонів” [14, т. 26, 37].

У цій думці знайшли відображення ідеї Конта про необхідність корисності, соціальності будь-якої людської діяльності. Важливим дисциплінуючим у цьому плані фактором для Франка був вплив М. Драгоманова, того самого, який під постійним психологічним пресингом вимагав у письменника реалістичної та натуралістичної “заземленості”, і про якого Франко міг би сказати: “Ненавиджу з великої любові” (відомі спогади Чикаленка та Богдана Лепкого про те, що в останній період життя письменникові здавалося, що до нього щодня приходять дух Драгоманова і скручує пальці дротом, не даючи писати [3, 57-61]). Саме під впливом Драгоманова Франко, вибираючи між “каменярством” і “створенням майстерверків”, віддає перевагу першому, бо ж, словами одного з його героїв, “мотилем не орють, цвітами в печі не топлять” [14, т. 21, 83].

Франко стосовно Стефаника був більш толерантним педагогом, ніж Драгоманов стосовно Франка. Та й інтелектуальна атмосфера на початку ХХ століття якісно змінилася: складна соціально-політична ситуація в Європі (революції, перша світова війна) призвела до зневір'я у всемогутності людського розуму, до зміни позитивістського раціоналізму на ірраціональний напрям філософії, який формували, зокрема, “філософія життя” Ніцше, “філософія страждання” Шопенгауера, інтуїтивізм Бергсона тощо. Вже 1931 року Харі Мартинсон у програмній статті “Модернізм” стверджуватиме: “Людина – це симфонія ірраціонального. З її ірраціональної суті походить її гуманізм, її велич і її ницість, її радість і її печаль. Абсолютно раціональним є лише звір” [7, 421]. Від позитивізму Франкового Стефаник за інерцією ще запозичує ідею необхідної корисності літературної діяльності, її соціального призначення, але водночас він усвідомлює, що позитивного результату можна досягти, звертаючись

не тільки і не стільки до розуму читача, як до його серця, його почуттів. На відміну від Франка, Стефаник, щиро поважаючи каменяряську працю, все ж віддає перевагу витонченій праці скульптора, котрий працює різцем, а не молотом. Стефаник усвідомлює, що на українському літературному полі можна, виявляється, й “мотилем орати”, а в українській літературній печі можна й “цвітами топити”.

Звичайно, це аж ніяк не свідчить про нездатність Франка до створення майстерверків. Просто в його часи актуальнішою була праця на екстенсивний розвиток українського літературного процесу, тоді як молодша генерація письменників, до якої належав і Стефаник, отримує можливість поглиблювати інтенсивний розвиток української літератури. Завданням Франка було введення натуралістичної концепції в український літературний контекст, а вже Стефаник може вибірково застосовувати здобутки цієї ідейно-естетичної доктрини у власній творчості. Тому в Стефаника частіше маємо справу навіть не з натуралізмом, а з натуралістичністю окремих епізодів.

Щодо міжнаціональних літературних впливів на зацікавлення Франка й Стефаника натуралізмом, то тут, безперечно, найбільше значення для обидвох письменників мав головний репрезентант цього літературного напрямку Еміль Золя. Про шанобливе ставлення українців до геніального французького письменника свідчить хоча б той факт, що у вересні 1902 року, відгукуючись на смерть Е. Золя, І. Франко склав текст телеграми співчуття його дружині, і серед інших під телеграмою підписався й В. Стефаник. Спільними рисами у творчості українських письменників і автора “Експериментального роману” є тяжіння до об’єктивізму, соціальна заангажованість, демократизація тематики, використання епатажу, естетики потворного, звернення до темних, дискомфортних сторін життя. На думку Е. Золя, “літературі дає напрямок наука” [5, 239], а тому письменникам слід використовувати у художній творчості наукові методи, зокрема спостереження й опис. Тяжіння до науковості й описовості притаманне і для Франка. А ось Стефаник, як представник нової белетристики, і від надмірної науковості, і від надмірної описовості відмовляється. Як слушно зазначає

І. Денисюк, порівнюючи творчу манеру Франка та Стефаника, останній у новелістиці поступово відходить від епічно-розповідного і наближається до картинно-демонструючого способу викладу [2, 156]. Стефаник більше, ніж Франко, працює над “ущільненням” змісту новели, над драматизацією епосу. Звертаючись більше до почуттів, ніж до розуму реципієнта, він прагне до максимальної емоційної концентрації в кожному слові твору. І в цьому сенсі Стефаник використовує елементи натуралізму так само, як це робили свого часу експресіоністи. Вони шукали жорсткі, пронизливі, дисгармонійні засоби художнього зображення, які були б здатні розворушити почуття, і це, на їхню думку, сприяло здійсненню основної мети творчості – розкрити і донести до читача те нервово напружене, котре переживали самі митці.

Якщо пригадати, з якими труднощами доводилося Емілеві Золя прощтовхувати свою теорію експериментального роману у Франції, де його попередниками були брати Гонкури, Флобер, Мопассан, то можна собі уявити, з яким спротивом довелося мати справу Франковим і Стефаниковим натуралістичним експериментам в Україні, де глибоко і міцно пустили коріння сентименталізм, романтизм, бурлеск.

Водночас побутовізм творів Гребінки, Свидницького, їхні детальні описи повсякденності могли стати основою для натуралістичного фактографізму в оповідній прозі письменників.

Спорідненість Франкового і Стефаникового звернення до натуралізму простежується й на жанровому рівні. Відомий натуралістичний фактографізм, прагнення копіювати “шматки життя” призводять до виникнення так званої фрагментарної прози. Щоправда, знову-таки Франкові набагато важче давалося впровадження нових форм, скажімо, в бориславському циклі, ніж Стефаніку, чия творчість тією чи іншою мірою вся може вважатися фрагментарною. В оповідній прозі Стефаника з її поглибленим психологізмом пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтинок людського життя з усією його експресивною наповненістю. Тому фрагментарність тут є просто необхідною. Про еволюцію фрагменту від “старої” до “нової” белетристики І. Денисюк пише: “Новелісти “нової генерації”

почали сміливо “обрубувати” фабулу. Багатометражність старого оповідання змінив один сповільнений кадр, але дуже напружений” [2, 154].

Проте зазначені вище теоретичні аспекти порівняльного аналізу спробуємо проілюструвати конкретними прикладами з художньої практики письменників.

У новелі Франка “Вугляр”, сповнений розпуки через загибель сина, батько згадує найдрібніші деталі страшної картини, яка назавжди закарбувалася в його пам’яті: “Лежав мій Іванчик на землі передо мною, чорний увесь, як головня. Тіло в огні збіглося, шкіра перегоріла, потріскала... Не пізнати, де були очі, де уста, де лице, нічого!..” [14, т.14, 251].

У подібній шокуючій манері описує Стефаник схожу ситуацію в новелі “Стратився”: “У трупарні на великій білій плиті лежав Миколай. Гарне волосся плавало у крові. Вершок голови відпав, як лупина. На животі був хрест, бо навхрест пороли та позшивали” [13, 18].

Натуралістична деталізація підсилює страшну розв’язку Франкового “Ріпника”: “Лиш лице її страшно змарніло за тоті дні! Лиш руки її худі посиніли, мов боз. Лиш очі її, широко отворені, не ярили вже гарячковим блеском, а склїлися до світла, мов з леду уточені. Вона сиділа недвижна, – її очі смотрили німо наперед, на сіняні двері, – а уста напівотверті, бачиться, закамєніли в слові:

– Цить, дитинко, цить! Він зараз прийде, – твій таточко зараз прийде!” [14, т.14, 290].

У “Кленових листках” є схожий опис передсмертних мук матері: “Діти обїдали на землі, обливали пазухи і шелестїли ложками. Коло них лежала мама марна, жовта і клала колїна під груди. По чорнім, нечесанім волоссю спливала мука і бїль, а губи заціпилися, аби не кричати. Діти з ложками в роті оберталися до мами, дивилися і знов оберталися до миски” [13, 100].

З метою передачі читачеві всієї глибини трагізму дитячої смерті Франко в “*Odi profanum vulgus*” шокує нас контрастним протиставленням двох зустрічей з Петрусем Гарасимівим. Спочатку – ідеалізований образ одинадцятилітнього хлопчика, розумного, вразливого, допитливого (“його очі світилися як дві

іскорки”, “в них горїла цікавість” [14, т.21, 78]); вродливого (“кучерява головка”, “рожеві уста”, “великі ясні, дитинячі оченята” [14, т.21, 87]). І як протиставлення – опис страшної загибелі Петруся під час пожежі у скирті сїна: “Пан Вікентій стояв, як труп, і не смів глянути на те маленьке, до половини перепалене тіло, на те пожовкле і посинїле личко, на ті широко розняті уста, на витріщені в передсмертній тривозі очі, на ті рученята, що судорожно заціплені, держали ще по жмутові сїна” [14, т.21, 97].

У новелі Стефаника “Похорон” теж спочатку з ніжністю змальовано милий образ хлопчика: “– Як був здоровий, то грався цілий день коло моєї будки... Курятко без квочки, ну, кажу вам, як курятко... Як він красно їв! Ручки такі маленькі, а він ними щипав мацінькі крішки та в ротик, у ротик. Най бог запише мені лише ті булки, що я йому надавала...” [13, 105]. А далі – жакхливий контраст: “– Осїнь, осїнь його доконала, сирий люфт і студїнь... А я приходила до него і свіженькі булки приносила, але він вже не їв. Водиці йому треба було раз по раз. Лежав, як рибка, і все ротик роззявляв. Потім посинїв геть, а пашїло від него вогнем! Як би хто під ним вогонь розїклав, а його кісточки, як полїнця, накидав, аби горїли...” [13, 105].

І у Франка, і в Стефаника є багато спільного з творчістю Е.Золя. Українські письменники, як і їх французький колега, на рівні тематичному торкаються проблеми соціальної нерівності, нагромадження капіталу в руках підприємців і одночасного зубожіння суспільних низів. Методи боротьби, які сповідують Етьєн із “Жерміналю” Золя та Бенедьо Синиця з Франкового “Борислав сміється”, – подібні:

– Нам потрібно перш за все створити тут касу взаємодопомоги... У випадку необхідності вона буде для нас страйковим фондом...” [4, 133], – переконує товаришів Етьєн.

У суперечці з Сенем Басарабом, на питання “з чого вони будуть жити за той час безроботиці?”, Бенедьо відповідає:

– Отже ж то на те треба зробити складки, щоби забезпечитися на таку пригоду. Аж якби з тих складок набралася сума порядна, така, щоби вистачила, возьмїм, на тиждень, або на дві недїлі, то тоді мож робити змову” [14, т.15, 378].

У новелі Стефаніка “Суд” знаходимо опис стихійної розправи над багатіями, який за своїм об’єктивізмом і напускною авторською безпристрасністю нагадує картини стихійного бунту із “Жерміналю”:

“То вперед вівели Федика Мельника. Вівів его Ковалюк, і Петрик, і Іван. І Ковалюк лиш раз свиснув по голові орчиком – та й череп хрус на місці, а Федько уснув на місці, як куря.

А Печенюка Михайла вже не так було легко. Хлоп дужий, як медвідь, бо знаєте, а не боїзливий. З ним валувалися зо три години по хаті: їх штири, а він один. Правда, помагали і жінки, але що баби годні. Звалили го в хаті – розкидав з себе штири хлопи, як галушки, звалили в хоромаш – знов не давси. Приволікли до дверей, та й ймивси одвірків. Але Петрик Синиця уфатив его палець у зуби та й віпровадив, а як віпровадили, та й убили колами...” [13, 125].

Ще один важливий момент, який поєднує творчу манеру Золя, Франка і Стефаніка, – це мова їхніх творів. Франко зазначає, що мова, котрою писав Золя, “як небо від землі, відрізнялася від заялжених правил стилістики, і відзначалася надзвичайно нерідко дитячою простотою, аж до кострубатості” [14, т.26, 97]. Заради правдивого змалювання персонажів письменники змушені були стенографічно передавати їхню мову. “В “Довбні” робочий люд появився перший раз перед очі просвічених, інтелігентних та ситих буржуа в правдивій, не ідилічній і не романтичній одежі. Вони перший раз почули тут зблизька його бесіду, перший раз із “Довбні” занесло їх делікатні носи “запахом люду”, – зазначає Франко [14, т.26, 102]. Остання фраза однаковою мірою стосується і самого Каменяря, і В.Стефаніка. Мова стала важливим характеризуючим засобом у їхніх творах. Франко майстерно використовував і мову львівського передмістя, пересипану жаргонізмами, і грубу розмовну мову галицьких селян, і витончену, “рафіновану” літературну мову інтелігенції, і арго кримінальних злочинців.

Василь Стефанік на мовному рівні теж розвиває Франкові традиції, а що тематика у Стефаніка переважно селописна, то й не диво, що переважає в нього улюблений покутський діалект. В одному з листів до Ольги Кобилянської він пише: “Для мене

села співають таку могучу пісню та гарну, що я мушу забути за “почини” інтелігенції. Як я селові читаю свій образок з его життя, – то воно плаче, перлами мене обкидує... Як тепер я вижу, що організм мужицький простягнувся струнвою межи двома світами понад море і як на тій струнві грає душа мужика на спілку з їх нуждою – то, ласкава пані, я мушу не дослухуватися катаринки в рукавичкових руках нашого образованого світа” [12, т.ІІІ, 154].

Отже, як бачимо, і Франко, і Стефанік у своїй оповідній прозі зверталися до здобутків ідейно-естетичної системи натуралізму. І генетично, і типологічно їхні експерименти в цьому напрямі мали багато спільного, зокрема міжнаціональне літературне підґрунтя, традиції українського літературного процесу, світоглядні настанови на необхідну корисність творчої діяльності, тенденції до об’єктивізму, життєподібності та життєвідповідності, фрагментарності, демократизації тематики, увага до неестетичних, дискомфортних сторін життя тощо. Але сам характер звернення двох авторів до натуралістичної доктрини дещо відрізняється. Франко репрезентує цей напрям більш цілісно як теоретик і практик літератури водночас, твердо опираючись на філософію позитивізму. Його завдання – зняти табу з натуралізму, впровадити його художню систему в повноцінний культурний обіг в Україні. Можливо, саме через це у Каменяря в деяких творах віднаходимо натуралізм у порівняно “чистому” вигляді (“На дні”, “Ріпник”, “Місія”, “Вугляр” тощо).

Стефанік з позитивізму запозичує лише окремі моменти: об’єктивізм, соціальну заангажованість, ідею про необхідну корисність будь-якого виду людської діяльності. На відміну від Франка, його цікавить натуралізм не як цілісний літературний феномен, а з огляду на можливість творчого використання окремих його елементів у сув’язі з елементами інших літературних напрямів (реалізму, імпресіонізму, експресіонізму), утворюючи нову якість на вищому рівні художнього узагальнення.

Образно кажучи, Франкова каменярьська праця постачає Стефанікові матеріал, над яким можна далі “чаклувати” з різцем скульптора. Цю метафору можна вважати символом творчої співпраці двох поколінь українських письменників, які спільними

зусиллями сприяли як екстенсивному, так і інтенсивному розвитку української літератури.

1. Буров А. Марксистско-ленинская эстетика против натурализма в искусстве // Вопросы философии. – 1950. – №1. – С.69 – 81.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999. – 280 с.
3. Е. М. До життєпису Франка// Альманах “Гомону України” на 1966 р. – С. 57 – 61.
4. Золя Э. Жерминаль. – Донецьк, 1980. – 488 с.
5. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – Т. 24. – М., 1966. – 321с.
6. Леся Українка. Зібр. творів: У 12т. – К., 1979. – Т.12.
7. Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. Сост., предисл., общ. ред. Л.Г.Андреева. – М., 1986. – 640 с.
8. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.
9. Наливайко Д. Проблема натурализма в украинской литературе // Литературоведство: Материалы III конгрессу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С. 118 – 130.
10. Погребенник Ф. Сторінки життя і творчості В.Стефаніка. – К., 1980. – 380с.
11. Skarga B. Narodziny pozytywizmu polskiego (1831 – 1864). – Warszawa, 1964. – 411s.
12. Стефанік В. Повне зібрання творів: У 3-х т. – К., 1949 – 1954.
13. Стефанік В. Новели. - Ужгород, 1977. – 176 с.
14. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К. 1976 – 1986.

Ганна МАРЧУК (Івано-Франківськ)

ІВАН ФРАНКО І РОЗВИТОК САТИРИЧНИХ ЖАНРІВ У ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX ст.

Розвиток української художньої сатиричної прози кінця XIX – поч. XX ст. характеризується перевагою малих жанрових форм: культивуються оповідання і новела, прозовий фейлетон і памфлет, казка і літературна пародія, епіграма і парафраз тощо. Їм властиві модерна поетика, лаконізм, новизна комічних прийомів, розмаїття способів сюжетно-композиційної будови, тонкість і легкість іронічного стилю.

Іван Франко багато зробив для збагачення жанрових форм сатиричної прози. Його творчість становить своєрідний перехідний місток між сатиричною літературою останньої третини XIX ст. і сатирою початку XX ст. Автор визначних романів і повістей, він розглядав одночасно свою діяльність з точки зору “мініатюриста і мікроскопіста”, прагнув знаходити цілий світ у краплі води. “Іван Франко урізноманітнив форми сатири, ввівши в українську літературу жанр хроніки (“Сучасна літопись”), сонета (“Тюремні сонети”), створив жанр сатиричного меморандуму (“Меморандум будяків”), притчі-пародії (“Притча о блудних отцах”), надав новаторських ознак жанру сатиричного послання (“О.Лунатикові”), сатиричної і фантастичної казки (“Лис Микита”, “Старе добро забувається”). Іван Франко у західноукраїнському літературному процесі також утвердив новаторські ознаки сатиричних і гумористичних оповідань (“Свинська конституція”, “Грицева шкільна наука”) [1, 5].

Широко культивувалися тоді сатиричні переробки творів видатних письменників, особливо Тараса Шевченка – “Садок вишневий коло хати”, “Якби ви знали, паничі”, “Думи мої...”, “І день іде...” Часто сатиричні твори суто політичного звучання зодягались у форму популярних народних пісень. Такі “Дума-цяця” Володимира Самійленка, в якій використані лексика, фразеологія, ритм народної пісні “Гандзя”; “Коли б я польським графом був”, нагадує народну пісню “Коли б я був полтавським

соцьким”; “Колисанка” Осипа Маковея – побудована на коліскових мотивах та ін.

На ґрунті розвитку літературних і фольклорних жанрів виникла самостійна літературна форма сатиричної казки, кращі зразки якої позначені гумором, дотепом, іронією, сарказмом. Вони справили помітний вплив на розробку різновидів малої прози Іваном Франком (“Як пан собі біди шукав”, “Опозиція”, “Звірячий бюджет”); Осипом Маковеєм (“Два ставки”, “Цариця світу”); Панасом Мирним (“Кумедія в голуб’ячому царстві”); Лесем Мартовичем (“Стрибожий дарунок”, “Пророцтво грішника”, “Жирафа і Лад”) та ін.

Поряд із сатиричними образами, що завжди сприймаються ніби “списані” з природи, в українському сатиричному напрямі розвивається й так звана “конкретна” сатира, в якій виступали не вигадані, а цілком реальні, справді існуючі особи. На перший погляд може здатися, що такий вид сатири переслідував вузькі, обмежені цілі – розвінчування і дискредитацію окремих осіб. Насправді, це далеко не так. У переважній своїй більшості така сатира (“Новий лад”, “Соловейків спів” Володимира Самійленка, “Маніфест” Бориса Грінченка, “Колисанка” Осипа Маковея, “На тім і на цім світі” Миколи Левицького) вирізняється широтою соціальних узагальнень, надзвичайною силою розвінчувального пафосу. Пояснюється це тим, що діяльність окремих осіб, які виступали в ролі сатиричних персонажів, розглядалися як типові явища, об’єктивне вираження устремлінь певних соціальних сил. “Конкретність” у даному випадку стала одним із засобів сатиричної типізації, способів зробити твір більш злободенним, надати йому особливої гостроти. Тому-то й зрозумілими стають виступи Івана Франка супроти сірості й бездарності багатьох сатиричних творів.

Власне, рецензії Івана Франка і Михайла Павлика на збірку сатири Ів.Щипавки (Верхратського) були першими виступами щодо суті й визначення сатири як “ліку” від хвороб тодішнього суспільства. Іван Франко відзначив пізнавальні можливості сатири, реалістичну місткість її художніх образів, створив програму, що охоплювала найважливіші проблеми естетики, філософії, психології сатиричної творчості, згідно з якою справжній

сатирик повинен виражати інтереси народу. “Сатира – то твір поезії, котрий виказує слабкі й смішні сторони суспільства, – писав він. – Сатиру розрізняєм дwoяку: перший рід просто тикає осіб... другий, пізніше вироблений рід сатири, єсть той, що представляє вправді людей в сатири, але таких, а властиво в таких моментах – що тоді їх свойства, тоту їх діяльність віднести можна до цілого подібного розряду людей...” [2, 22].

У час перших літературно-критичних виступів Івана Франка (кінець 70-х рр. XIX ст.) переважав “перший рід” сатири в Галичині, яка “просто тикала осіб” і розважала публіку, без творчого змагання, за слушним спостереженням Миколи Євшана, “а так просто балакаючи і переплітаючи свою балачку анекдотами. З гумором засідали до борщу і галушок, бралися сторожити народних скарбів і сторожили їх як євнухи, батогом відганяючи кожного, хто підходив заблизько.(...) Євнухам добре було сидіти перед дверми народної душі і вірити, що “там” єсть ідилія. Хто розбивав ту ідилію, той псував їм “стиль”, не був народним письменником, не вірив у народ” [3, 60].

Животворним джерелом для справжніх письменників були народна творчість, народна мова і волелюбний народний дух. Невдачі москвофільських гумористичних журналів “Страхопуд”, “Лопата”, “Дуля”, сатиричної збірки якогось “Крі-крі” Іван Франко пов’язував з їх беззубістю і зубоскальством з претензією на розумний дотеп і щирий сміх. Причина та, що “наші теперішні гумористи скорше воліли брати собі за взірці товсті німецькі дотепи, як підсліджувати гумористичний настрій питомого (власного, корінного. – Г. М.) народу, що не вмели вони серцем прочути, ні розумом збагнути духа руського люду і того пруду (руху. – Г.М.) загального, котрий поволі, але сильно обнімає майже всі верстви нашої суспільності” [4, 410].

Сатиру, яка торкається тільки індивідуальних недоліків осіб, яка порушує лише дрібні вади і малозначні для суспільства явища, Іван Франко називає “пашквілем”, отже, ставить її в розряд неповноцінної літератури. Сюди він відніс і збірку Івана Верхратського. Подібне вбачає Іван Франко у творчості галицького письменника-москвофіла В. Хиліяка (псевдоніми: Ієронім Анонім, Я сам – Г. М.), в гумористичних оповіданнях та фейлето-

нах якого, на думку Івана Франка, “не стає того поетичного такту, щоб відрізнити правдивий комізм від карикатури” [5, 424].

Аналогічний сміх бачив Іван Франко і в І. Наумовича (1826-1891), який на москвофільському возі “їхав-їхав, звернувши помалу з востоку на північ, усе шукаючи тої “старинної-гостинної” Русі, аж поки не заїхав до Москви та до Петербурга; йому все здавалося, що він ще “дома”, бо те “дома” зробилося рівнозначущим з гостинністю (...) Оттак він їхав-їхав, то на схід, то на північ, поки не заїхав у такі дебри, відки, говорячи словами “Одіссеї”, “боги не дали йому возвороту” [6, 480]. Характеризуючи ранні “семінарські” вірші І. Наумовича, Іван Франко не бачить в них і натяку на вищі духові, політичні чи наукові інтереси. Наумович тут є “тільки весельчаком, паяцом і нічим більше”. Його вірші можна було би вважати сатирою на тодішні семінарські порядки і духовний рівень семінаристів, але сатирою “мимовільною”. Сам сатирик ніде ані одним словом, ані натяком не зраджує, щоб він стояв хоч трохи вище над рівнем тих поглядів і інтересів, які він малює у своїх віршах (...) Він сміється і жартує весело, як дитина, та й годі, жартує із таких речей, що будять сумні думки” [7, 468].

На те ж саме хибує і збірка Верхратського “Стрижок”, де гумор підмінений пошлою карикатурою. “В декотрих його сатирах занадто ярко пробивається наміреніє нарушити і уколоти личність. Наведем лиш “сатиру” “Новина” (вона еще-еще устоїтья яко сатира), “Велика річ”, “Пан Точний” і “На спомин (Падлюці)”. Той послідній кусник, визнаєм одверто, се уже не сатира. Тут автор виступає не яко безсторонній спостерігатель, не яко брат, котрий через острый жарт хоче научити, направити брата, но яко ворог, пускаючий волю своєму гнівові в стихах, яко пасквілянт” [8, 38].

Важливо, що не один Іван Франко ставив такі високі художні вимоги до сатиричних жанрів. Так, Михайло Павлик, рецензуючи книжку “Байки, приказки і повістки. Написав Іван Верхратський у Львові, 1876”, також обурювався з приводу того, що свої нереалістичні, убогі на образне мислення, позбавлені життєвості та емоційності байки Верхратський “хоче причепити до літератури красної”.

Ображений Верхратський, вважаючи принципову критику за “напасть”, пише лайливу статтю у № 10 журналу “Друг” (1876), а в наступному номері цього журналу Михайло Павлик продовжив полеміку статтею “Крайне слово”, в якій висловив свої критерії оцінки художнього твору, передусім жанру сатири. Михайло Павлик критикує Верхратського за те, що той за окремими словами (як дослідник мови) у своїй творчості “загубив нитку, що в’яже їх вкупу, загубив духа народної бесіди, а хто не поняв духа народної мови, духа народної поезії, народного життя, того писаннє не буде належати до народної літератури” [9, 174].

Суспільно-історичні обставини в Західній Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст. накладали відбиток на розвиток соціальних відносин і характер суспільного життя слов’янського етнічного регіону цісарської монархії, яке давало добру поживу сатиричному перу. Колоніальна політика австрійського уряду, шовіністичні випадки супроти українців викликали іронічне ставлення митців до живої дійсності, що історично зумовило активний розвиток української політичної сатири на зламі двох століть.

З плином часу буковинське і галицьке суспільно-політичне та культурно-громадське життя дало письменникам численні приклади таких явищ, до яких вони постійно виявляли гостро критичне ставлення. Про це свідчить цілий ряд поетичних і прозових творів, публіцистичних статей галицьких письменників, насамперед Івана Франка, Михайла Павлика, Осипа Маковея, Леся Мартовича, в яких дано обґрунтоване заперечення того, що Австро-Угорська монархія є батьківщиною народів. Країна, закони якої спрямовані супроти народу, проти основної сили суспільства, в політичному відношенні не може бути батьківщиною для нього. Тим більше цісарська монархія, в складі якої Україна перебувала на “правах” колонії. Це, безумовно, було ґрунтом для виникнення сатири.

Так, “Казку про Добробит” Іван Франко написав під враженням жахливої звістки про різню худоби і про марево голоду, що нависло над 70 повітами Галичини, а також під враженням цілковитої бездіяльності галицької влади, яка від імені львівського намісництва і крайового виділу впевняла всіх і вся, що в Галичині немає ніякого голоду. “При писанні мав я на увазі

і конфіскації крайових газет за подання фактичних відомостей про нещастя – нібито за те, що ширять тривожні і неправдиві чутки [10, 471].

Пишучи сатиричне оповідання “Казка про Добробит”, Іван Франко не тільки схопив дійсність, а й кинув у вічі владі незаперечні факти: важко було приховати, що Галичина стала справжньою колонією, яку руйнував австрійський уряд, німецькі і польські осадники. Відверті грабунки ішли в ім’я “фатерлянду”, а цим “фатерляндом” були, як саркастично зазначає автор твору, – “військо, старші і я” – німець Гопман. Для того “фатерлянду” кожний хлопець повинен віддати все, що має, і то ще замало буде [11, 474].

У літературі 80-х рр. поступово утверджується підхід до змалювання життя в усіх його складнощах і суперечностях. Мотив заперечення застою і нерухомості в особистому і суспільному житті став одним із провідних української сатири. Художні твори та літературно-критичні статті Івана Франка дають доволі виразні та детальні погляди на літературу того часу. У боротьбі різномірних політичних, освітніх і громадських напрямків, за словами Івана Франка, лише те “показалось найкориснішим для загалу народу, що свідомо чи несвідомо згоджувалося з прогресивними намаганнями передових народів світу”. І, власне, в цій боротьбі важлива роль відводилася галицькій інтелігенції. Проте в переважній своїй більшості й у 80-90-і рр. вона була малоактивною. Це засвідчив Василь Стефаник у статті “Поети і інтелігенція” (1889). “Доробкевич, котрий своїм положенням мусить бути трохи демократ, трохи аристократ, не сміє мати характеру” і О. Маковей в оповіданні “Вуйко Дорко” (1894); “Що ж вона, ся наша інтелігенція тепер робить? (...) – Тисяча дармує, а один за них працює для ідеальних цілей” [12, 119]. Саме такими є образи представників інтелігенції в творах Михайла Павлика, Осипа Маковея, Леся Мартовича та ін. Стаття Василя Стефаника закінчувалася словами, що виявилися пророчими: “Наша інтелігенція цілком слушно не може прихилити до себе поетів. Може довго чекати на свого поета, але то, відай, буде Гоголь, а його твір – будуть “Мертві душі” [13, 324].

А тим часом західноукраїнські письменники, натхненні творчим генієм Івана Франка, надихані живою дійсністю, й далі

творили сатиричну прозу. “Тяжко не писати сатири!”, – з боєм писав Осип Маковей. В автобіографії письменник згадав про власні фейлетони в “Зорі”, “котрі у свій час подобалися своїм тоном, гумором і сатирою”, і зазначив: “З того часу можна говорити про мене як про гумориста”. Критичне начало в творчості Оіпа Маковея є основним, визначальним і здебільшого яскраво виявленим. “Гострий критичний розум письменника, – писав Олекса Засенко, – властивість все бачити й оцінювати то з легкограйливою усмішкою на устах, то з блиском тонкої іронії в очах, то з гарячим вибухом дошкульної сатири й сарказму надав його художньому слову неповторного забарвлення, оригінальності, мистецької самобутності” [14, 113].

У переважній більшості нарисів та фейлетонів О. Маковея об’єктом висміювання є життя галицького міщанства (чиновники, духовенство, торговці, інтелігенти) з його дріб’язково-егоїстичними інтересами, кар’єризмом, байдужістю до громадянських справ (оповідання “Клопоті Савчихи”, “Стара Мадьярка”, “Нові часи”, “Христини”, “Фербель”, “Великий клопіт” та ін.).

Матеріал, що так щедро підносив теми для сатиричних творів, сам по собі “провокував” письменника взятись за сатиричне перо. Та писати сатиричні твори було нелегко. У народів поневолених, покривджених долею, як справедливо зазначив І. Лисяк-Рудницький, національне почуття має нахил ставати наболілим місцем психіки, люди впадають в крайнощі – “або зневажають, осміюють, принижують усе рідне, або перекидаються у протилежність, у шовіністичний дурман, що під його впливом заперечують об’єктивні вартості, якщо вони тільки не є специфічно “свої”. Не раз такі комплекси національної меншевартості та національної мегаломанії співжиють в одній душі – дивне видовище для стороннього глядача” [15, 293].

Збагативши своєю творчістю форми сатиричної прози, урізноманітнивши її жанром хроніки, притчі-пародії, сонета, сатиричного меморандуму, надавши новаторських ознак жанру сатиричного послання, сатиричної і фантастичної казки, Іван Франко у західноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ ст. також утвердив новаторські ознаки сатиричних і гумористичних оповідань.

1. Білецький Ф.М. Жанрова своєрідність реалістичної повісті. Дніпропетровськ, 1975. – С.5.
2. Франко І. Стрижок. Збірник поезій сатиричних, епіграмів, розказів і пр. Написав Іван Щипавка...Львів, 1876 // Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 22.
3. Євшан М. SUPREMA LEX (Слово про культуру українського слова) // Євшан М. Критика. Література. Естетика. – К., 1998. – С.60.
4. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890р. // – Т.41. – С.424.
5. Там само. – С.410.
6. Франко І. Із історії “москвофільського” письменства в Галичині // Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981.-Т. 31. – С. 480.
7. Там само. – С.468.
8. Франко І. Стрижок. Збірник поезій сатиричних, епіграмів, розказів і пр. Написав Іван Щипавка...Львів, 1876 //Збір. тв.: У 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 38.
9. Павлик М. Байки, приказки і повістки. Написав Іван Верхратський у Львові, 1876 // Друг. – 1876. – № 11. – С. 174.
10. Франко І. Казка про Добробит // Збір. тв.У 50 т. – К., 1978. – Т. 18. – С.471
11. Там само. – С.471.
12. Маковей О. Вуйко Дорко // Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С.119.
13. Стефаник В. Поети і інтелігенція // Твори. – К., 1964. – С.324.
14. Засенко Олекса. Осип Маковей. – К.,1968. – С. 113.
15. Лисяк-Рудницький І. Із драгоманівських студій //Історичні есе: В 2 т. – К., 1994. – Т.І. – С. 293.

ДОБРО І ЗЛО ЯК МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ КООРДИНАТИ ЛЮДИНИ У ТВОРАХ І.ФРАНКА З КРИМІНАЛЬНИМ СЮЖЕТОМ

У творах Івана Франка проблему добра і зла, етико-психологічного аспекту людських вчинків осмислено специфічно. Найперше тому, що її найважливіші, гносеологічні, онтологічні, морально-етичні акценти розглядаються у модусі авторської екзистенції, а вже далі відбувається інкарнація цих особистісних рефлексій у канву художніх творів, проникнення письменникового погляду у “сферу найтемніших глибин людської душі” [1, 34, 364]*.

Особливо психологічно варіативною і проблемно ускладненою тема добра і зла розгортається у Франкових творах з кримінальним сюжетом, у яких композиційним епіцентром на рівні психологічного аналізу виступає проблема вибору, що постає перед злочинцем, внутрішньо-психологічна ситуація покаяння і самоосмислення, властиво, перемога добра над злом.

Добро і зло, як різні грані духового буття людини, завжди присутні у Франкових творах: чи то в мисленневих актах персонажів, чи безпосередньо виявляються у їхніх вчинках, чи постають в образах персоніфікованих видінь. Ця присутність відбиває закономірність світобудови загалом і особливість людської психоприроди зокрема, котрій притаманна постійна протидія добра і зла, в якій перемога кожного з цих первнів є тимчасовою, епізодичною, а не абсолютною. Такий закон буття диктує людині потребу особистісного вибору, необхідність будувати власний мікрокосм Добра.

В антропологічному аналізі письменник намагається пояснити амбівалентну внутрішню природу злочинця – властиво, простежити, чому людина з вродженими добрими первнями чинить зло, як суміщаються, а, можливо, й поляризуються у свідомості переступника категорії добра й зла, як відбувається

* Тут і далі, покликаючись на повне збір. твлрів Івана Франка, зазначаємо у тексті том і сторінку видання: Франко І. Збір.тв.: У 50 т. К., 1976. –1986.

на внутрішньому рівні ситуація екзистенційного, морально-етичного вибору особистості.

Етичний рівень людини-переступника семантизує вже саме слово – “злочинець” (той, хто чинить зло). Але сама дія – чинити зло – як характеристичний, моральний показник людини, може бути психологічно різномотивованою, пов’язаною зі складним механізмом внутрішньо-індивідуальних рис особистості. Тим-то у психоаналітичному фокусі Франка актуальними є питання про те, що ж усе-таки примушує людину робити зло і яка сила в певний момент життя повертає їй колись втрачену людяність. У сюжетних колізіях Франкових творів багатьом персонажам-злочинцям властивий прикметний психологічний алгоритм: духове падіння – злочин – моральне відродження. Така внутрішньо-етична, буттєва спіраль людини обов’язково перетинається векторами добра і зла.

Письменник спростовує думку про те, ніби злочинець не може бути доброю людиною. Персонажі його творів переконливо доводять протилежне. Доброта колишніх розбійників, злочинців Семка Тумана (“Лель і Полель”), Гарасима (“В тюремнім шпиталі”), Флавіана (“Оповідання про розбійника Флавіана”) виявляється після гріхів минулого в альтруїстичному бажанні служити і співчувати людям.

Своє розуміння добра і зла Франко намагався вибудувати у глибокому антропологічному контексті, у зв’язку з людськими думками, вчинками, переживаннями, зважаючи на різні впливи, котрим особистість піддається упродовж життя. На думку письменника, людський індивідум “на кожному кроці залежний від тисячі сторонніх впливів, від успадкованих інстинктів своєї раси, від виховання, суспільного становища, лектури, заняття, від впливу людей і природи” (28, 182). Тому вибір добро – зло обумовлений не лише її особистісною природою, а й іншими, не менш важливими, обставинами. Як зауважує відомий психоаналітик Е. Фромм, “лише у виняткових випадках людина народжується святою або злочинцем. Більшість з нас схильні і до добра, й до зла, хоча відповідний вплив цих схильностей у різних людей різний. Тому наша доля значною мірою визначається тими впливами, котрі формують дані схильності. Найсильніший вплив здійснює сім’я” [2]. Проблема впливу сім’ї на етичні

первні людини Франко порушує в романі “Петрії і Довбушуки”. Зло, як своєрідна психологічна інертність поколінь, стає в родині Довбушуків “прокляттям злого вчинку”, яке ще з більшою силою утверджується в свідомості наступних поколінь. У цьому романі антиномія добро – зло з рівня особистісного проектується в духову, світоглядну опозицію двох ворогуючих родин, що уособлюють ці різні буттєві субстанції (Петрії – добро, Довбушуки – зло). Добро й зло в цьому творі розрізняється не в контексті конкретного людського вчинку чи риси характеру, а осмислені набагато ширше – як духова екзистенція роду, дорога життя, по котрій у різних напрямках ідуть дві непримиренні родини. Оцінюючи життєві шляхи своїх нащадків, стара мати Довбушуків говорить: “<...> они на дуже злій дорозі, – як нею дальше підуть, то зайдут на...” (14, 51). Зла дорога, як і в народній свідомості, ототожнена з дорогою смерті. Це шлях до життєвої, духової прірви, до абсолютного кінця. У цьому пророцтві звучить не лише прокляття нещасної матері, котра не залишила на світі доброго насіння, а й прочитується певна закономірність буття – зло ніколи не буває безкарним.

Антропологічне означення феномену зла дешифрує для нащадків у своїй риторичній промові Олекса Довбуш: зло – це “гріх, проступок і незгода, бо то страдане марне і нищить ваше вище, цінніше естество” (14, 113). Проповідницький пафос, філософська й просвітительська наснаженість цих слів зближує їх з письменниковим ідеалом утвердження людяності й добра.

Франко розуміє добро як іманентну, природну властивість людини, тому у творах він здебільшого вдається до психологічного аналізу людини злої, простежуючи морально-психологічну генеу її духового падіння. Добро відтак є етичним і духовим ідеалом людини, котрий вона мусить виховати в собі чи навіть вистраждати, перемігши зло у важких життєвих перипетіях.

У творах з кримінальним сюжетом письменник показує, як по-різному може виявлятися феномен зла в людській свідомості та вчинках: як зла деструктивна пристрасть до вбивств і руйнувань (Едмунд Трацький, Валер’ян Стальський), як характерологічна константа, що найбільш виражена в жорстокості і людиноненависництві (Олімпія Торська, Довбушук, Стальський), як експресивна форма (ненависть, помста) – це свого роду “зов-

нішне” зло, котре чинить внутрішньо добра людина. Така форма зла здебільшого проявляється у психології помсти (вчинок Сеня Басараба та Прийдеволі, Регіни Стальської, особлива внутрішня помста Бовдура за свою знищену долю). Але навіть і помста з боку доброї людини теж породжує злі, гріховні вчинки, а згодом і внутрішнє страждання, докори сумління в душі самого месника.

Антропологічне розуміння зла у Франка можна порівняти з думкою Е. Фромма, котрий пов’язує існування зла в людині з її життєвою невлаштованістю і ставленням до самого життя: “Якщо людина байдужа до життя, то більше немає надії, що вона вибере добро” [3]. Отже, онтологічний зміст добра і його вибір людиною у Франкових творах також мотивується явищем біофілії. Спочатку байдужі до свого морального життя, до свого людського призначення персонажі чинили зло, переступ. Та певна ситуація зумовила духове переродження у їхній свідомості. Сповнені експресії життя, вони обирають добро як абсолютне етичне самоутвердження. Колишній розбійник Гарасим навіть у передчутті власної смерті сповнений любові до життя, яке хотів би тепер прожити праведно. Експресія екзистенційного щастя, внутрішнього спокою, що його вперше відчув старий розбійник, зумовили його альтруїстичні наміри, бажання служити і бути корисним людям. Саме людям заповідає Гарасим свої “нечисті гроші”, з надією, що вони будуть “обернені на добро” (21, 157). Колишній злочинець, усвідомивши свою людську сутність, стає духовим ініціатором добра.

Життєвий вектор Флавіана повернув до добра випадок у монастирі. Очевидно, не випадково душа злочинця перероджується саме в святих стінах Божої обителі. Відчувши лише свою ритуальну причетність до зцілення хворої дівчини, Флавіан зрозумів, наскільки злим і гріховним було все його життя. Прагнення і любов до нового життя, що їх відчув Флавіан у монастирі, спонукало його назавжди вибрати добро.

У мотивації морально-етичного вибору людини важлива роль біографічного чинника. “Зло не існує саме по собі, це відсутність добра, результат незадоволення життям” [4]. Людина стає злою, коли в її житті відсутні необхідні умови для повноцінного існування, коли вона стає жертвою обставин і не може реалізувати свої інтенції. Розчарування в житті спричиняє складні психологічні

й морально-етичні конфлікти. Саме така внутрішня природа ембріону зла у психіці Бовдура, Торської, братів Басарабів.

У творах І. Франка немає надмірних філософських рефлексувань над категоріями добра і зла. Його персонажі виступають носіями цих буттєвих субстанцій, їхні вчинки, мисленнєві акти й переживання відображають опозицію добро – зло на рівні й онтологічному, і пізнавальному, і психологічному. Через призму цих думок можна простежити своєрідну філософію життя Франкових персонажів, у котрій буттєвими координатами є вектори Добра і Зла. Цю життєву філософію персонажі вибудовують згідно з власною духовою, і загалом, життєвою практикою, певною етнокультурою, у творах кожен з них презентує своє розуміння рівнів Добра і Зла.

Глибоку філософську думку про пізнання добра і зла висловлює один з представників громади в оповіданні “Терен у нозі”: “<...> чоловік ніколи не може знати, що пригоже для його душі. Та й загалом, добро і зло... Не можемо знати, коли щось робимо, чи на добро то нам, чи на зло. То ми лише свою волю знаємо: хочу зробити добре або хочу зле. Се так, се нам каже сумління. Але що довкола нас <...>, про се ніколи не можемо бути певні. Не одно видається нам лихом, а воно може бути для нас великим добром. Або й навпаки...” (21, 387). Ця думка підкреслює відносну пізнаваність добра і зла, релятивність цих категорій у людському житті. Особистість розуміє та вибирає якийсь з цих рівнів залежно від власних інтересів, духових позицій, життєвого досвіду. Тим-то кожна людина є носієм власного морально-етичного коду, що складає її онтологічну сутність, своєрідну духову субстанцію.

Франко намагається простежити, як розуміють персонажі-злочинці поняття добра і зла, наскільки відповідає це розуміння їхнім вчинкам. Петрій (“Петрії і Довбушуки”) певен, що добро має трансцендентний характер, знак Божого послання, це межі праведного буття: “Добро, котрим мя Бог поблагословив <...> – то праця моїх власних рук, не Довбушів скарб! Не я властитель тих грошей кровавих <...> Вища тут владає рука, тож трудно мені против неї перти!” (14, 13). Такий зміст добродесного життя є антитезою до духового устрою Довбушука. Категорія добра для нього існує лише як матеріальна величина, виразно спроектована на Довбушеві

скарби. Як вважає Т. Гундорова, родова лінія Довбушуків “уособлює інтригу і містику “світового зла” [5], що проявляється у негнатовній пристрасті цілого роду до злочинів і помсти.

Народною мудрістю і розсудливою зрілістю позначене розуміння добра і зла в діда Гарасима. Цікаво, що суб’єктом істинного пізнання цих понять постає колишній розбійник, який у минулому не зважав на аморальність своїх учинків (злочинів). Вічна істина духового життя прийшла до Гарасима через колізії власних дій, роздумів і страждань. У тюремнім шпиталі цей хворий на сухоти старець стає моральним суддею передусім власних, а також чужих учинків. У його словах конденсується завжди актуальна й життєздатна народна мораль. Дід Гарасим згоден, що кожна людина схильна помилятися у своєму виборі, здійснювати гріх, навіть непростимий злочин: “Згрішить чоловік та й покутує. Не один тут такий, а ще має Бога в серці” (21, 155). “Не думайте, що в мене душа з каменя...” (21, 157), – об’єктивує свої почуття колишній розбійник.

Як глибоко віруюча людина, старець Гарасим говорить і про інший тип людей, котрі постають уособленням абсолютного зла. Як приклад, він розповідає історію про винятковий гріх: дев’ятнадцятирічний хлопець убив цілу родину, а їхню доньку на очах батьків по-звір’ячому згвалтував, а потім “угородив їй ніж у саме серце” (21, 156). “Тому його й не повісили, а засудили на вічність” (21, 156). Такий приклад людського звірства не може бути прощений ні з погляду людського закону, ні з Божого, – вважає дід Гарасим. Присуд “на вічність” стає для злочинця вічністю фізичних страждань, нескінченною дорогою блукань по лабіринтах власної жорстокості.

Рецепція зла у свідомості діда Гарасима показує його антропологічне розуміння цього поняття. “Гріх по людях ходить” (21, 155), – вважає старий розбійник. Саме людина у своїх земних вчинках є носієм і добрих, і злих первнів.

Злочинці у Франкових творах розрізняють поняття добра і зла, але кожен з них по-своєму сприймає ці етичні субстанції, підпорядковуючи їм власні вчинки. Аксиологія добра і зла має різну сенсовність у переступників. Олімпія Торська вважає себе добропорядною, глибоко релігійною людиною, котра дбає про спокійне життя отця Нестора та добробут господарства, напов-

нює дім атмосферою сімейної ідилії. Проте це добро є лише фікцією, удаваною маскою насправді жорстокого, лицемірного єства графині. “Псевдодобро” Торської – егоїстичне і меркантильне.

Анеля Ангарович толерує своє злочинне ремесло, вважаючи, що робить це винятково задля “домашнього огнища”. Категорія добра як загальнолюдської субстанції у свідомості Анелі ототожнюється з родинним теплом і взаємністю, сімейним достатком та спокоєм. Упродовж перипетій повісті можна спостерігати, як переакцентується аксіологічний рівень добра, передусім у контексті морально-етичних, людських чеснот, носіями котрих наприкінці твору виявляються колись скривджені Анелею дівчата. Схвильовані мертвим обличчям Анелі, виявляючи справді шляхетність душі і християнське прощення, панночки не підтверджують її вини у злочині. Розвінчуючи облудне розуміння добра, Франко тим самим утверджує добро істинне як загальнолюдську етичну й духову сутність. Носії добра повинні передусім уміти прощати зло, а не помножувати його ціною помсти і ненависті.

Добро у свідомості братів Басарабів сприймається як соціальна категорія (соціальна справедливість, добробут народу). На їх думку, торжество добра в душах людей потрібно виборювати у безкомпромісній війні з їхніми кривдниками. Людське добро, у розумінні Басарабів, тотожне соціальній справедливості, яку вони помилково намагаються утвердити шляхом злочинів.

Франковою квінтесенцією пізнання Добра і Зла є філософські рефлексії Білого демона в оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош”: “Господь ріжними дорогами тягне людей до добра. Одних страхом, других жадобою зиску, інших особистою амбіцією, ще інших подразненим самолюб’ям <...>” (21, 472). Така трансцендентна гносеологія Добра і Зла допомагає людині осягнути істинний зміст цих понять, обрати свій морально-етичний вектор. Ця думка має чимало спільного з теорією пізнання у філософії Григорія Сковороди. Пізнання Бога і самопізнання веде людину до добродічного етичного вибору. У своїй внутрішній природі особистість “запрограмована” на добро – це її основний онтологічний код, котрий формується упродовж життя.

Але Франко показує, що навіть правильне уявлення, знання про добро не може позбавити людину зла, заборонити її свідо-

мости продукувати злочинні задуми. Як говорить У. Еко, “зло спокусливе і для тих, хто володіє обґрунтованим й істинним уявленням про добро” [6]. Зло проникає у людську душу як принадна спокуса, котра виявляється настільки магнетичною, що здатна, хоч і тимчасово, перемагати добрі людські порухи. У психології злочинців ця спокуса найчастіше матеріалізована в конкретній меті фінансового збагачення (вчинки Довбушуків, Олімпії Торської, розбійництво Семка Тумана і Гарасима викликані спокусливим бажанням загарбати чужі гроші).

У свідомості злочинця дихотомія добро і зло, дилема етичного вибору стає своєрідним психологічним парадоксом. Розуміючи зло на рівні загальнолюдських означень, його негуманний сенс, людина все-таки здійснює гріх. Але в такий спосіб вона знаходить дорогу до добра в майбутньому. По цьому морально-етичному алгоритму проходять майже всі Франкові персонажі-переступники: Флавіан, Семко Туман, Гарасим, Анеля Ангарович, Микола Кучеранюк, Бовдур. Особливий прояв внутрішньої волі – у здатності особистості до духової перемоги зла, відродження добрих інтенцій.

Антропологічна концепція Франка кореспондує зі Старо-заповітною традицією, згідно з якою людина здатна і до доброго, і до поганого і сама повинна вибирати між добром і злом, між благословенням і прокляттям. Таке амбівалентне розуміння людської психіки Франко відобразив у “діалогізованій” структурі морально-етичної свідомості своїх персонажів, через яку розгортається амплітуда різних рішень і вчинків людини. Це влучно спостеріг свого часу С. Єфремов: “Людина, на погляд нашого письменника, носить у собі дві супротивні основи, що не можуть органічно примиритися і одна одну виключають. З одного боку, у кожного в серці заложено “зерно людської природи”, розуміючи під цим зародки кращих почувань людських, з другого – у кожного живе поруч і свій звір...” [7].

В оповіданні “Мій злочин” Франко показує, наскільки драматичною у майбутньому житті особистості може бути ця несвідома перемога злого звіра людської душі. Письменник проводить “аналіз тонких зв’язків і пружин, що існують між першим, часом несвідомим, імпульсом і вчинком” (28, 182). Персонаж “Мого злочину” вже з позиції зрілої людини не може

пояснити тієї фатальної миті свого дитинства, коли він так холонокровно вбив нещасну пташинку. Вже як доросла людина, він здатен відтворити з пам’яті лише те внутрішнє почуття мимовільного, навіть стихійного, запанування дикої пристрасті у його душі: “Щось огидливе, злорадне тріумфувало в моїм нутрі” (20, 67) – це мить затьмарення свідомості, котра дозволила цей тріумф зла в душі персонажа, а в майбутньому ця мить спричинила складний внутрішньо-особистісний конфлікт, ситуацію постійного упімнення і морального докору.

Рефлексує про антропологічний ембріон зла, Франко ставить у своїх творах гуманітаристично-просвітительське запитання: людино, навіщо ти чиниш зло? Конкретно-ситуативна форма цього запитання адресується Едмундові Трацькому в оповіданні “На лоні природи”: “Навіщо тобі смерть цієї дрібної пташки?” (18, 157). Едмунд не може відповісти навіть самому собі, байдуже констатує ціль свого заняття: “На те, щоб забити” (18, 157). Якщо добро, як морально-етична сутність, завжди має якусь гуманну ціль, спроектовану на саму людину, то зло постає деструкцією добрих інтенцій. Само по собі воно не несе жодного етичного коду, його завдання – нищити добро. Образ тієї дрібної пташини, в котру цілиться Едмунд, є уособленням самого добра, на яке кожен раз посягає людська злість і жорстокість. Якщо людина сьогодні вб’є пташку чи іншу дрібну істоту, то завтра вона підніме руку і на своє поріддя. Такий психологічний наслідок вияву руйнівних інстинктів у психіці того ж Едмунда письменник зображає в наступному оповіданні “Гава і Вовкун”, де той з такою ж байдужістю, задля розваги, стріляє в людину.

Якась нелюдська енергія зла сугестує на психіку Едмунда. Піддаючи жорстоким тортурам рибину, він каже: “Ні, замучу до смерті! Се мій ворог, і я вбиваю ворога!” (18, 162). Несвідомо людина сама руйнує той світ краси і гармонії, в котрій вона прийшла для добра. Так несвідомо вона руйнує і світ власної екзистенції.

Проблеми добра і зла у творчості Франка осмислено не лише у філософській чи психологічній інтерпретації, вони закорінені також в морально-психологічний контекст народного буття, “занурені у сфери культури, людської духовної і моральної практики, національної екзистенції” [8]. Добро у письменниковому розумінні є основоположним моральним законом для людини, воно

ототожнюється з мудрістю народу. Гуманістичну спрямованість Добра визначають властиві народній свідомості ідеали родинного зв'язку, релігійної віри, батьківського закону, які є непорушними. Це природна органіка життєвого ритму, і якщо вона функціонує злагоджено, то добро множитья, якщо ж втрачається зв'язок цих вузлів життя – відбувається духовна регресія, втрата гуманності і моралі, кояться злочини. На звичаєвому рівні Добро є іманентною рисою народної свідомості та психології.

В Олімпії Торської зруйновано родинний зв'язок, порушено чітку сімейну ієрархію. І як наслідок цього – втрата сенсу життя, людяності, трагедія розірваної, аномальної сім'ї, у котрій рідний, хоч і незаконний син, задля грошей піднімає руку на старого батька. У сім'ї Регіни Стальської цей родинний зв'язок зруйновано на рівні подружніх взаємин, що призвело до вибуху афектованої злості і помсти чоловікові-садисту.

Батьківський закон знехтувано в роді Довбушуків, де роль батька як мудрого голови сім'ї та виховного ідеалу замінено роллю ватажка злочинної династії, у котрій ті ж таки діти, ставши дорослими, викидають батька в ліс чи просто зневажають його ім'я. Не тільки зло витає в душах цих людей, а й вічне переслідування життєвої приреченості. Справедливий ідеал батьківського закону панує в родині Басарабів: діти цінують свого вітця за мудрість і працелюбство, за доброту і духову міць. Батьківський закон тут проявляє себе й на рівні генетичному – сини успадкували найкращі батькові риси. І саме ідеал батька, якого знищили вороги, примушує синів помститися. У психології братів Басарабів співіснують різні моральні вектори: з одного боку – це непорушна сімейна традиція і народна мораль, а з іншого – засоби стихійної помсти, що застосовують Басараби, явно суперечать цій моралі.

Для творчої концепції І. Франка властива певна індуктивна аналітичність в осмисленні морально-етичних феноменів – через зображення конкретного людського вчинку, переступу чи навіть підсвідомої інтенції письменник приходять до глибоких філософських узагальнень, своєрідних аксіом гуманітаристичного спрямування. Цей спосіб Франкового мислення можна простежити не лише на рівні конкретного твору, а й в усій його творчості. Усі думки і людинознавчі висновки про проблеми людської гріховності, морального падіння і переступу, про при-

чини зла в людині і шляхи досягнення добра як морально-етичного ідеалу, що їх порушено чи не в кожному творі письменника, по суті, синтезує його творчість на зламі століть.

Осмислення Добра і Зла у Франкових текстах 1900-х рр. виявляється у зверненні до моральної й духової проблематики. Трактатування цих проблем глибше, ніж у попередніх творах, занурено у філософський контекст, національну екзистенцію, позначено рецепцією моральних засад християнства. Цей гуманітаристичний аналітизм Франка особливо виявляється у творах “Терен у носі” та “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. У першому сутність добра визначає народна мудрість, згідно з якою людина мусить прожити життя відповідно до Божих настанов, тобто морально й добродібно. В іншому оповіданні обидва буттєві рівні людини, Добро і Зло, як персоніфіковані Білий і Чорний демон, сперечаються про ступінь власної значущості у людському житті. Фактично, у цих творах знаходимо відповіді на ті запитання, що хвилювали письменника усе життя, – це глибоко сенсовні і мудрі рефлексії зрілого мислителя, гуманіста, своєрідного християнського проповідника. На відміну від його ранніх творів, добро і зло тут розуміються не тільки як етичні рівні, що в них виявляє себе конкретний людський вчинок, думка чи характер – тобто презентується таким чином носій добра чи зла. Так, добро стає певною ідеальною сутністю, моральним імперативом, духовою, філософсько-антропологічною константою.

Для Франкових персонажів пізнання добра нерозривне з релігійністю. Для них етичні принципи особистості пов'язані з її трансцендентним досвідом, з вірою в Бога. Вони ґрунтуються на основі цієї віри. Невипадково момент каяття, катарсису у психології переступника активізує його релігійне переживання. В оповіданні “Терен у носі” народна громада оцінює прожите життя Миколи Кучеранюка з позицій християнської етики і судить про його вчинки на основі того, наскільки вони були праведними і людяними.

Філософським узагальненням гуманітаристичного, антропологічного досвіду письменника, синтезом його світоглядних шукань є відома полеміка Білого та Чорного демонів в оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. У цьому діалозі можна виокремити чимало сенсовних істин, концептуальних у Фран-

ковому розумінні проблем Добра і Зла як безсумнівно антропологічних категорій.

Персоніфікований демон Зла переконує свого опонента: “Чи моя гра вірна, чи фальшива, але се одно певне – усунути мене з сеї віковичної гри за людські душі ти не можеш” (21, 443). Боротьба добра і зла, що постійно триває у людських душах, на думку Франка, теж є потрібною. Це бо своєрідний морально-психологічний тест людського сумління, випробування його на стійкість і духову міць.

Франко розуміє, що навіть добро як бажаний етичний ідеал в людині не може бути всепереможним і остаточно утвердженим. Білий демон, властиво, Добро, говорить: “<...> бо й я слабкий твір, бо й мені велено боротися зі злом у його дрібних і надрібніших об’явах, а кінцеву перемогу чи кінцеве рішення боротьби полишив для себе той, що держить у руках усі почини й усі кінці” [21, 443]. Місія і Добра, і Зла – різними дорогами вести людину до свого Пантеону, проте кінцевий наслідок цього різнодоріжжя, цієї боротьби визначає Бог. І якщо навіть людина у безконечній боротьбі цих буттєвих первнів вибирає зло, чинячи гріх, переступ, вона “ніколи не може задовольнитися злом як рішенням” [9], залишаючись самотньою, невлаштованою в житті, приреченою на постійні муки сумління і внутрішнє страждання. У Франкових творах чи не всі персонажі-переступники страждають від цього екзистенційного неблагополуччя та духового дискомфорту і навіть після каяття не знаходять свого щастя в житті. Тому й може дорікнути Білий демон хоронителєві Зла: “Тим-то твої радощі короткі, а твої перемоги дуже куцоногі” (21, 443).

Перемогою Добра як наслідком внутрішньої боротьби Добра і Зла, Франко переконує, що в людині рано чи пізно озивається природний потяг до Добра. Проте, на думку письменника, і саме добро буває різним. Його етична якість, людська сенсовність визначаються передусім гносеологічно – людина, котра розуміє, пізнає і проповідує добро, неминуче і чинить його. На противагу іншим видам добра, котрі може робити людина винятково у своїх інтересах, Франко абсолютизує істинне, несфальшоване добро – найвищий вияв цієї духової чесноти, народженої з “чистої високої любові до добра” (21, 172). Чинити добро – тотожне дії любити добро. Це найцінніша чеснота, якою

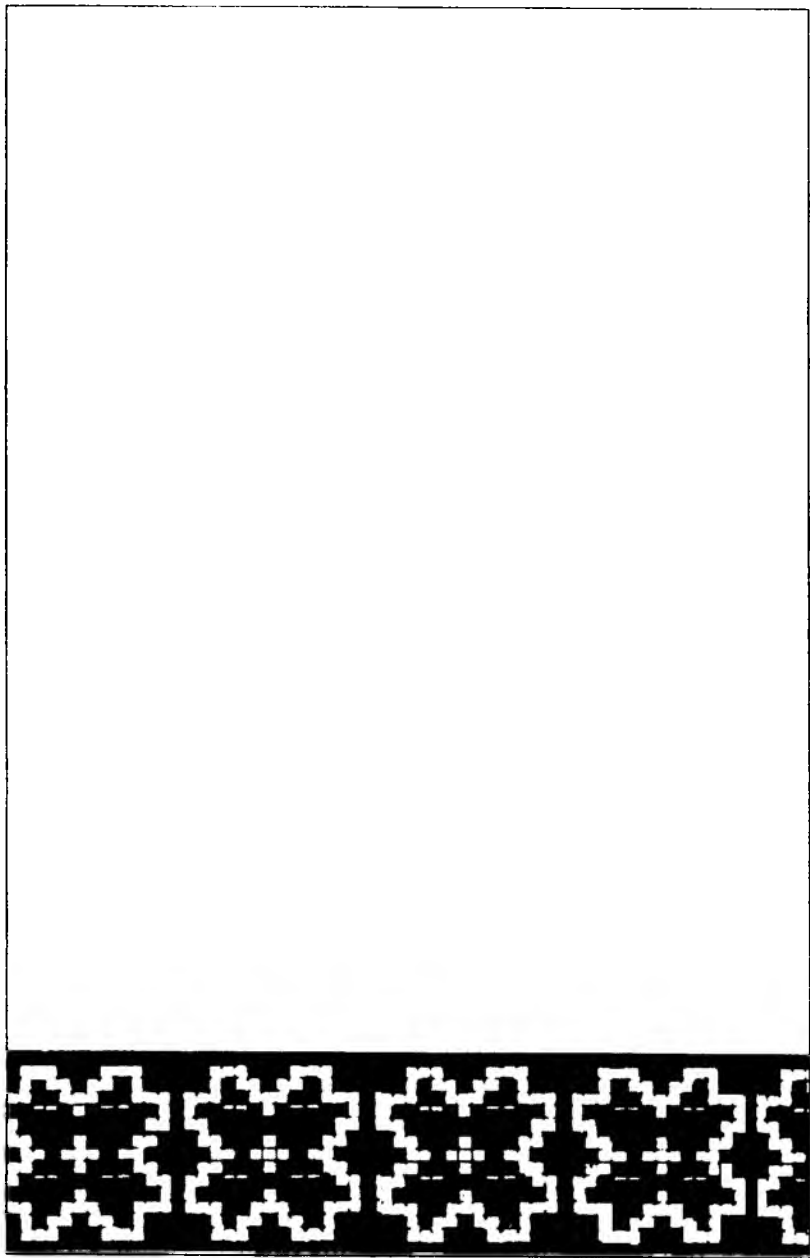
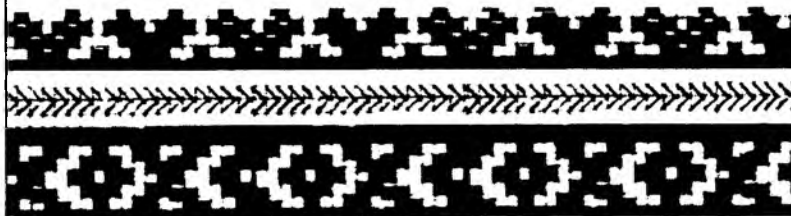
величає себе особистість, – робити добро невимушено, безкорисливо, за покликом душі. Тоді жодне підступне рішення чи бажання не зможуть перемогти в людині добрих інтенцій. Вибір добра і шляхів його досягнення повинна здійснювати сама людина, а далі – це вже “Божа річ цінити, яке добро вартніше” (21, 471).

У певних моментах цієї філософської дискусії між Білим і Чорним демонами Франко ідейно прилучається до думок першого. Голос автора наче зливається з голосом його персоніфікованого персонажа. Це дає Франкові можливість висловити власну позицію, задекларувати свою ніколи не зраджувану місію письменника як проповідника Добра: “Моя річ – допомагати по змозі, щоб сума добра між людьми все більшала і більшала” (21, 471). І якщо кожне людське добро, як індивідуальна етична категорія, утворить велику суму Добра як категорії загальнолюдської, тоді одиничне, дріб’язкове зло, що спокушує людські душі, затьмариться цією потужною аурою доброї енергії.

У своїх творах письменник показує, як людина-переступник різними шляхами може наближатись до досягнення добра. Щоб прийти до нього, вона спершу проходить через власні гріхи, злочини, потім через муки сумління і душевні страждання, і лише в такий спосіб, долаючи в собі зло, вступає в нове морально-етичне буття. Властиво, це і є те торжество людського духу, вияв тієї “вічної, непропащої сили” (18, 99), у яку вірив Франко.

1. Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К., 1976–1986.
2. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992. – С. 371.
3. Там само. – С. 108.
4. Фромм Э. Психологизм и этика. – С. 225.
5. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – Мельборн, 1996. – С. 12.
6. Эко У. Пять эссе на темы этики. – С.-Петербург, 2000. – С. 16.
7. Сфремел С. Співесць боротьби і контрастів. Спроба літературної біографії й характеристики Івана Франка. – К., 1913. – С. 163.
8. Гундорова Т. Франко – не Каменяр. – С. 119.
9. Фромм Э. Душа человека. – С. 106.

III
СТЕФАНИК



ВАСИЛЬ СТЕФАНИК: ПОГЛЯД КРИЗЬ СТОЛІТТЯ

Лектура – “для читання” – Василя Стефаника має, як мені здається, два засадничі аспекти. Першим з них можна назвати незгоду з середньостатистичним читачем про нібито “зрозумілість” і “легкість” цієї лектури. Якраз, навпаки, важкої і не тільки тому, що в переважній більшості творів йдеться про трагізм, душевні надломи, “муки буття”, а й тому, що сприйняття – через ніяк не “просту” форму – настільки мусить бути сконцентрованим, щоб не пропустити чогось дуже принципово важливого, “ключового”. Тобто насиченість прози В. Стефаника життєвими історіями, драматичними колізіями, психологією, повнотою думки і почуття, враження, причому сліпучо яскравими, “відтієними” іншими, часто контрастними нюансами, настільки густа, що можна говорити без будь-якого перебільшення: в українській літературі і, мабуть, також у чужих літературах йому нема ні подібного, ні рівного.

Очевидно, я не перший висловлюю цю думку, яку можна вважати аксіомою. Це – національна гордість від того, що в літературі, постійно гнаній і переслідуваній, в літературі, творці якої дуже часто перебували в екстремальних умовах, більше того – в смертельно небезпечних і саме в них втрачали своє життя, – маємо такого майстра світового масштабу. І разом з тим майже невідомого, як і вся наша література, поза межами України, невідомого в тому значенні, коли його самі ж чужинці не перекладають і не досліджують. Щось подібне можна говорити про наше письменство в цілому, маючи на увазі передовсім те, що воно, загально кажучи, не визнане в світі відповідно до тих параметрів, які виводять чужинців на престижну нобелівську премію.

Причини цього дивовижного незацікавлення або ж обмиання, небачення її в минулому, певна річ, полягали в політиці (недержавна нація і відповідна інтервенція, головню російська, в чужомовні журналістські і літературні осередки з метою спотворення реального стану історії, літератури, мови українців як якогось там відгалуження в “єдиній і неділимій” російській культурі та мові, як

“єдина і недеіляма” сама ж імперія), з одного боку, а з другого, – в некоректності самих же українців щодо власного письменства; пригадаймо хоча б тезу про літературу “для домашнього вжитку”, це останнє теж не без зовнішніх, тобто російських, впливів.

Мова про це сьогодні тому, що і в наш час спостерігаємо певну тенденцію – назвемо її умовно і, може, м’яко – *уникання** зустрічі з українською літературою. Усвідомлюю, що матиму опонентів, які наведуть доволі солідні списки перекладів українських письменників на чужі мови, критичні матеріали на цю тему і т.ін. Справді, все це так. Більше того, є подвижники в цій благородній місії, скажімо, в Німеччині Галя Горбач, у Польщі – проф. В. Мокрий, С.Козак, в Італії – Оксана Пахльовська та й ін. Таких ентузіастів, і не тільки в особі українців, знайдемо і в інших країнах. Однак проблема в своїй гостроті й актуальності, на жаль, досі не знята з порядку денного. Новелістика Василя Стефаника лише загострила цей парадокс цивілізаційного процесу, де по-справжньому цінне так чи інакше й мало б включатися в нього мимо згаданих вище тенденцій. І річ не лише в тому, що чимало перекладачів і популяризаторів української літератури за кордоном є українці або ж прихильні до українства чужинці. Очевидно, проблема в іншому – в історично зумовленій *ізоляції* нашої літератури від “світу”.

Останнє слово в цьому реченні я свідомо беру в лапки, бо дуже широке це поняття, якщо тим більше мати на увазі його культурний в широкому значенні, філософський, морально-етичний, гуманітарний (як “сумарна” категорія внутрішнього феномена культури), естетично-мистецький зміст. І коли йдеться про “ізоляцію”, то мимоволі виникає, наприклад, і таке з-поміж інших питання: скільки нині письменників листується з чужими літераторами? Чи вийшли вони з тої вимушеної листовної мовчанки в часи комуністичного тоталітаризму, чи, може, навпаки – безсоромно довго затягнулася ця мовчанка? Чи мають вони сьогодні *внутрішню потребу* поділитися з цими незнайомими знайомцями?

Знову ж таки В.Стефаник дає дуже повчальний приклад своєї *присутності* – естетичної, морально-етичної, навіть просто людської – серед чужих, але колег, добре знайомих або менш

*Тут і далі виокремлення автора – Ред.

знайомих, навіть поважних авторитетів. Скажуть, це, мовляв, не суттєво, коли включаються більш серйозні чинники. Таке заперечення лише частково справедливе, бо за *відсутності* необхідно комусь зробити перший крок, але ініціативу бере в свої руки *зацікавлений*, керуючись власним усвідомленням значення присутності не тільки для мене, а й для чужинця, і якщо він, припустимо, цього не розуміє або ж не відчуває потреби, то я, ініціатор присутності, покликаний збудити, збудоражити не лише національну приспаність, але й свого адресата.

Не переконаний, що постановка тут окресленої проблеми вичерпується названими антитезами “присутність-відсутність”, “свій і чужий”. Є значно глибші “пласти”, на яких моститься дорога в “світ”. Серед іншого, не має значення, як у випадку зі В.Стефаником, адреса замешкання. З одного боку, начебто відрізаний від “світу” (нагадаймо знамените сковородинське “світ ловив мене, та не спіймав”), з другого, – В.Стефаник мимо його не приймання, яке триває й донині, був у гущі цього “світу”, тобто добре його знав. Навіть у листах він розповідає “новини” – селянські злидні, історії, які знає, бо живе серед цих людей. Однак його світ безмежно більший: це космос його власної душі, яка прагне вічного задля світу (“чую самоту орла і висоту его [...] І чую в собі силу всіх спорохнявілих поколінь і всіх живучих, аби шукати щасте на землі” [1, 228], – зізнається він у листі до О.Гаморак). Нині немає ізоляції у власному світі, якщо цього не хочеш – вона просто неможлива, однак лише при умові власної волі і бажання.

І все ж, як не парадоксально, зовсім можливий “вакуум” і не завжди з волі автора. Здається, В.Стефаник переживав і “вакуумні” дні та ночі, і по-своєму він їх позбавлявся. Може, це була межова ситуація власне від усвідомлення огрому дороги між життям і смертю. Між трагізмом життя і зболеним, але надзвичайно чутливим серцем. Між словом, як камінний хрест, що лягає на душу неможливим тягарем, і поезією, яку викрешує як благодатну іскру, здавалося б, із зовсім зотлілої душі від людського страждання. Ці екзистенційні двоїсті опозиції стали стуттю творчості, невіддільної від особистості автора.

Його біль серця фактично пройняв усе ХХ століття, трагічне й потворне своїми глобальними катастрофами –

світовими війнами – і ніби прозирає у невідоме майбутнє, передбачуване творчою інтуїцією. Його дорога, як символ життя, має різні поетичні “визначення”, однак символіка в образній системі новел В. Стефаніка набуває *глобального* значення [2] – в межах нації і загальнолюдському вимірі, оскільки виростає із ґрунту, на якому стоїть створений новелістом світ контрастів і драматичних, нерідко й трагічних колізій, і повертається в духовну сутність кожного, хто торкнеться постійно пульсуючого джерела художніх ідей та образів. Саме вони випромінюють своє дивне світло і тепло любові на все суспільство, генеруючи в його історичнім поступі (нехай навіть у певні моменти і не позбавлений зигзагів) неспокійний дух творчого пошуку. Це вже щось від генія, якщо одним із визначників генія вважати постійне генерування художніх (та, зрештою, й політичних) ідей, без яких немислиме повнокровне життя нації. “Випромінювання” естетики слова Василя Стефаніка, справді, пройняло все століття, і не припиниться воно й в майбутні століття через свою глибинну поетичну сутність.

Творчість Василя Стефаніка, зокрема в історичному контексті української новелістики, є концентрованим “підсумком” кінця ХІХ і початку ХХ століття, однак навряд чи було б справедливим на цьому рубежі ставити “крапку”, якщо мати на увазі безперервний процес переходу однієї якості в іншу, причому, певна річ, це не значить, що “нове” краще від “старого”. Українська новелістика ХХ століття неможлива без Стефаніка, незалежно від того, коли закінчив письменник свою дорогу. І це зрозуміло. Однак кут зору, здається, варто розширити й на чужі літератури. Там з багатющого різноманіття, очевидно, доречним було б назвати Гемінґвея.

Власне, привертають увагу два творчі принципи письменників. Психологізм українського новеліста виведений на імпресії слова про враження від світу, в який “увійшов” до краю чутливий і вразливий на цей світ письменник з дуже тонким відчуттям людської душі. Олександра Черненко все це справедливо назвала експресіонізмом [3], хоча, поза всяким сумнівом, імпресія стефанівського слова має й “методичну” прицільність: колір, звук, зовнішнє, показане в дуже строгій, ніяк не бароковій “оправі”, вичищене від найменшого другорядного, але з наяв-

ністю “артистичності деталей” (І. Денисюк), і підпорядковане якраз внутрішньому, психологічному процесові, стану людини. Від “соколиної теорії”, за якою лаконізм і глибина “концентруючого” мотиву реалізуються як “контрапункт” у музиці [4, 18-19], прозаїк не відійшов, активно засвоюючи модерністичні принципи живописання словом.

І все це, як слушно вважає Олександра Черненко, засвідчило, що письменник став “на тих позиціях світосприймання, які були органічно співзвучні з голосом душі його власної психічної структури” [3, 39]. Тобто внутрішній, закритий від людського ока, стан душі знайшов відповідника в експресії слова і ширше – в образній системі, як виразу цієї душі. І тут не конче шукати зв’язку з реальністю – насамперед соціальною, що обов’язковим було для позитивізму і для всіх інших “ізмів”. Навіть неоромантизм тут уже, якщо й не зникав у сучасників В. Стефаніка, скажімо, М. Хвильового (навпаки, одержав нові, актуальні стосовно часу й літературної ситуації, імпульси), то мав нову естетичну сутність, як і в В. Стефаніка, бо основувався на екзистенціалізмі. Від філософії життя до цього напрямку лежить шлях еволюції, на якому українська новелістика завойовувала нові естетичні рубежі.

Щось подібне, мені здається, можна побачити в згаданого вище американського письменника, зокрема новеліста. Новизна, сенс якої, очевидно, він добре усвідомлював, певна річ, не виходила поза межі міметичного мистецтва. Однак своїм спрямуванням, змістом доволі близька до досвіду українського письменника. Принцип “айсберга”, більша частина якого захована нижче його “ватерлінії”, вніс у літературу коротких форм величезну економію слова, яку слід було заповнити і його експресією та імпресією враження від світу, і психологічною насиченістю, за якою має постати реальний, та й не тільки, бо й також ірраціональний, трансцендентний світ, у якому живе особистість.

Тут, справді, зв’язок, з соціумом часто невидимий, відведений нижче “ватерлінії”. Увага читача все ж таки “тримається” в обох письменників “людської історії”, почерпнутої з безмежного за своїми масштабами буття як соціально-філософської категорії. Однак цей один факт ще нічого не значив би для реципієнта,

коли б не був “одягнутий” в артистизм “думки в художньому слові”. Думки складної за формою – з натяками, недомовками, підтекстом, з грою відтінків і нюансів настрою, органічно вплетених у світ кольору, звуку, динаміки зовнішніх і внутрішніх “елементів” буття, в синхронному і асинхронному плині всього цього як невід’ємного феномена буття. Так, “дія його (Гемінгвея. – Л.С.) книжок не лежить на поверхні” [5, 24]. Подібне, якщо не те саме, спостерігаємо в українського письменника.

Таким чином, постає багатоплановий “вимір” буття, де естетичне, що пронизує всі елементи художньої структури, є її визначником, її суттю. І це вже не має значення, в якій мірі вона є соціальною, бо на перше місце, на відміну від “старого” реалізму, від “старого” бачення світу, отже, й філософсько-світоглядних засад, – з’являється те нове, яке, не відкидаючи зовсім “старого”, вносить ширший, ніж був досі, погляд на життя, надавши художньому слову, умовно кажучи, нової функціональності – насамперед самодостатності, якраз в душі *природи* літератури, в душі її іманентності. Це значить, що нарешті відбулося “повернення до себе”. І в цьому сенсі український і американський новелісти, мені здається, стоять на одній дорозі.

Нині українські прозаїки (в найкращих зразках своїх пошуків) реалізують це “повернення” шляхом заперечення догматизму, політичної заангажованості літератури, шляхом скепсису, іронії і пародії, навіть етапування читача “сміливими”, майже на “грані” темами, одверто демонструючи неприйняття, мовляв, у всіх відношеннях “поганого” старого. Цей дух заперечення може іноді здатися наївним, більше того – натякати про відчуття меншеартості в системі естетичних цінностей. Тимчасом особливо уважне прочитання “старого” – в цьому випадку *постійно молодого* Стефаніка – несподівано відкриває його “*НЕ прочитаного*” до кінця, не засвоєного як слід таки своїми, а що вже говорити про чужинців...

Найкращою відповіддю на ці тривоги було б академічне видання творів Василя Стефаніка – мимо тих труднощів (і не тільки фінансового характеру), які зустрінуть ініціатори такого видання. Але воно потрібне насамперед нам, українцям, для того, щоб постійно відчувати те здоров’я України, яким назвав себе

Василь Стефанік, відкидаючи зовсім безпідставні і несправедливі закиди в песимізмі. І це буде найкращий пам’ятник Василю Стефаніку – мужньому письменникові з печаттю високого, безсмертного духу, без перебільшення – геніяльно втіленого в Слові правдивому і вічному.

1. *Стефанік В.* Повне зібрання творів. У трьох томах. Т. 3. – Київ, 1954.
2. Оскільки символ тяжіє до узагальнення, до загальної ідеї, базуючись навіть на “філософських потребах езотеричного знання” (див.: Літературознавчий словник-довідник. – Київ, 1997), в нашого письменника виростає, власне, до більшого, масштабнішого від того, звідки походить. Така універсальність (= глобальність) наводить на думку про трансцендентний характер художніх ідей новеліста.
3. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка. [Б.м.], 1989.
4. Див.: *Денисюк І.* Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів, 1999.
5. *Затонський Д.* Ернест Хемінгуей – письменник і людина // Ернест Хемінгуей. Твори. В 4-ох томах. Т. 1. – Київ, 1979.

ЕСХАТОЛОГІЧНИЙ ТИП ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ В НОВЕЛІСТИЦІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА (Функціонування есхатологічного напрямку)

Дослідники творчості Василя Стефаника, справедливо стверджуючи, що основним у його художній свідомості був такий тип образного мислення, як експресіонізм [1], все ж не до кінця з'ясовують його джерела, своєрідність його функціонування у структурі новел. Так, погоджуючись із думкою, що така форма відбору і відображення у творах прозаїка значною мірою спричинена його рецепцією західноєвропейського, зокрема, польського модернізму (імпресіонізму, символізму та експресіонізму), не слід ігнорувати й суто національних рис побутування цього типу художнього мислення, чисто стефаниківських його ознак і характеристик. Мова передусім йде про те, що в багатьох дослідженнях творчості Василя Стефаника недостатньо уваги приділяється поширеному на початку 20-х років в українському письменстві такого літературного напрямку, як есхатологізм (в інших джерелах – катастрофізму). Тим часом у багатьох новелах прозаїка ідейно-естетична своєрідність цього напрямку якщо й проступає не надто увиразнено, то в усякому разі самодостатньо, щоб говорити про нього як про окреме художнє явище.

Витоки есхатологізму – найдавніший із християнського канону твір Апокаліпсис від Йоанна, головна ідея якого – неминучість кари за гріхи світу, що згідно з теософським вченням мусять відкупитися кров'ю в день Страшного суду. Доречно зауважити, що цей напрям був особливо популярним на початку ХХ століття у багатьох західноєвропейських літературах. Зосібна, в польському письменстві він уже розвивався на зламі століть у творах літературно-мистецького угруповання “Молода Польща” [2, 70-77], а згодом активно продовжувався у міжвоєнному періоді. Що ж до української літератури, то він зазнав бурхливого розквіту саме в 20-х роках. Власне тоді, на думку теоретиків та істориків нашої літератури, під впливом катастрофізму символізм почав швидко трансформуватися в новий тип художньої свідомості – експресіонізм [3].

Якщо не враховувати цього означеного процесу в нашому національному письменстві, а також того незаперечного факту, що в прозі Василя Стефаника є чимало мотивів та образів, тісно сполучених із катастрофізмом (а, отже, й з Апокаліпсисом), – значить, свідомо чи підсвідомо звужувати коло спостережень над особливостями поетики новел цього неперепутного художника слова, зокрема, його цілковито оригінального мистецько-образного мислення, зв'язаного перш за все із експресіонізмом як доміантним (насамперед таким, що визначає загальну концепцію твору) типом мислення.

Коли спробувати панорамно поглянути на всю новелістику Василя Стефаника, то можна спостерегти у ній (більшою чи меншою мірою виразні) ремінісценсні мотиви покарання, спокути, ганьби і страху за содіяне, що наче спроектовані викупляючою функцією крові, грядущими катаклізмами, від яких меркне все живе: “Я глянув, коли відкрив він печать шосту, і от землетрус великий відбувся, і сонце стало тьмяне, мов міх волосяний, а весь місяць став, як кров” [4] (глава 6, стих 12). Тут же зустрічаються й образи небесної падаючої зірки, білої хмари, гострого серпа, скляне море, змішане з огнем, образи жнив і збирання винограду, що символізують опис загального іспиту-суду над народами тощо.

Василь Стефаник використовує ці апокаліптичні уявлення, ці есхатологічні візії своєрідно, як приміром, у новелах “Суд”, “Гріх” (“Думає собі Касіяниха...”), “Виводили з села”, “Стратився”, “Гріх” (“Вдова Марта давно хора...”), “Скін” та інших. В одному випадку він асоціює з поняттям крові і смерті (стара Вережиха із новели “Мати” не в силі винести ганебної поведінки своєї доньки-розпусниці Катерини і підказує їй шлях до самогубства як єдино правильний засіб очищення од скверни), в другому – зчеплює образи Страшного суду і суду сумління (вдова Марта із новели “Гріх” не може відійти в небуття, не зізнавшись бодай перед смертю у скоєному злочині), ще в іншому – відходить од усталених апокаліптичних уявлень смерті і страху (для старого Леся із новели “Скін” відчуття кончини викликає відповідні візії: матері-покійниці, “палаючих червоних ігол”, а сама смерть приходить до нього у формі “білої плахти”, що “горло обсоуте все тугіше, все міцніше”) [5, 170].

Апокаліптичні ремінісценції, використані Василем Стефанником, також сприяють відтворенню художнього простору і часу як своєрідних координат розгортання подальших подій твору. Так, перші фрази новели “Виводили з села” налаштовують читача на, здавалося б, дещо буденне, узвичаєне сприйняття сцени провідів селянського юнака у рекрути, однак у певному контекстальному аспекті вона набуває масштабного, навіть трагічного забарвлення: “Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися промені сонця” [6,48]. Тут образи “червоної хмари” і “закервавленої голови святого” прямо асоціюються із кольористикою крові, сонця, місяця в Апокаліпсисі від Йоанна, увиразнюючись у глибокий символічний знак, зрештою, передбачаючи щось лиховісне, пророкуючи трагічний фінал іншої новели Василя Стефанника “Стратився”, котра сприймається як цілком органічна з новелою “Виводили з села”.

Сполучаючи червоний колір (колір крові й смерті) і обриси хмари з ликом святого на іконі, автор художньо проектує все це на портрет Миколи, голова котрого у промінні призахідного сонця теж видавалася закривавленою. У результаті такого асоціативного сприйняття, що є своєрідним наслідком експресіоністського мислення письменника, це видовище природно породжує інше: момент падіння стриженої голови Миколи “з пліч – десь далеко на цісарську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем, впаде на дорогу та буде валятися” [7, 48].

Важливого значення для розуміння поезики новелістики Василя Стефанника набуває й апокаліптичний образ дороги – дороги життя, спокути й смерті. Власне, він такою ж мірою є присутньо необхідним, як і образ закривавленого неба. В уже згадуваній новелі “Стратився” дорога головного героя лежить через ліс, що густо скидає своє осіннє “мідяне” листя на неї і через те видається наче залита кров’ю. Більше того, просторові уявлення створюють враження ніби весь світ – і небо, і земля, все доокілля з людьми й природою – залитий кров’ю. “У підсумку, – як зазначає сучасна дослідниця творчості Василя Стефанника, – виникає уявлення про Людину, що йде під лиховісно-кривавим

небом дорогою своєї долі (див. ліричну мініатюру “Дорога”) і приречена рано чи пізно скласти голову на землі [8, 78].

Це враження посилюється наприкінці новели у сцені, коли мати Миколи плаче від звістки про смерть єдиного сина: “Відки тебе візирати, де тебе шукати?!” Доньки, як зозулі, до неї говорили. Над ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці” [9, 50]. Тут, у цьому епізоді, особливо вияскравилася єдність апокаліптичних ремінісценцій з українською національною народно-поетичною образністю (скажімо, “залізний тік” і “золотий тік”), в результаті чого трагічна смерть покутського юнака сприймається як цілковито конкретна у заземленому просторі й часі, а космічний хронотоп (образ нічного зоряного неба в Апокаліпсисі від Йоанна символізує будову Всесенної) розширює масштаб трагедії до загальнолюдського, всесвітнього рівня.

Цікаво, що під пером Василя Стефанника ці апокаліптичні й народнопоетичні образи (зоряної ночі та кривавого заходу сонця) не лише байдужі до долі людини, але й прекрасні, емоційно та естетично вразливі, як прекрасний та зворушливий до шемкого болю й мертвий покутський юнак-рекрут Микола, що лежить у смертельнім супокі (“Стратився”): “Такий годен та гарний парубок у павах! Лежав на студеній мармуровій плиті та гейби усміхався до свого тата” [10, 54]. Використані письменником виразні оксиморичні прийоми – поєднання краси і жорстокої байдужості, краси і смерті, – ще більше посилюють трагізм і абсурдність ситуації, поглиблюють приреченість людського життя в катаклізмах Світобудови.

Слід звернути увагу на те, що Василь Стефанник, йдучи від апокаліптичних ремінісценцій, по суті, кожному таку трагічну ситуацію в житті селянина-покутянина виводить з реальної конкретики на обшир загальнолюдських, мовити б, навіть всесвітніх. Скажімо, в тій же новелі “Стратився” перша фраза “Колія летіла у світи” надає оповідному хронотопу всезагального масштабу. Вже наступний рядок “У кутку на лавці сидів мужик та плакав” помітно звужує художній простір аж до меж внутрішнього світу конкретного селянина-покутянина, окремишньої Людини, ціннісні риси якої (цілковито особистісні, неперепутні) визначаються

й утверджуються Василем Стефаником на тлі Вселенної. Міра концентрації такої загальнолюдської трагедії – хай відбувається вона навіть у локальних межах – надзвичайно потужна й всеохопна, що й надає авторській оповіді виразно емоційного та експресивного забарвлення.

Передчуття невідвортної катастрофи – смерті сина – втілюється також у сні батька, в якому він побачив Миколу на дні глибокого колодязя (тут пряма асоціація до могили). Зрештою, неминучість трагічного кінця проектується Василем Стефаником й через образ міста. Воно із притлумленим горем батька проступає як фантастичне уособлення ворожих, згубних, а нерідко й одверто диявольських сил – сил пекла. До речі, цей образ вибудований письменником на принципах контрасту, світлої і темної кольористики: “Мури, мури, аж мурами дороги, а дорогами тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у пільмі потопало, дрожало. Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться. Але світила пускали коріння у пільму і не падали” [11, 52]. Ремінісценції з Апокаліпсиса тут очевидні: “сонце зчорніло” з найдавнішого християнського канону – і “чорне пекло” з твору Василя Стефаника.

Варто звернути увагу на те, що саме таким зображували місто західноєвропейські експресіоністи початку ХХ століття (приміром, драма “Гази” Георга Кайзера, новела “Місто” Леоніда Андреева чи картина “Крик” Едвіна Мунка). Нарешті, не забуваймо того, що майже вся образна система новел українського художника слова вибудовувалася на поетиці експресіонізму: принципи контрасту, гіперболізації, зміна ритму й руху оповіді, динамізм і притлумленість людського духу, розірваність свідомості, містицизм, яскраво виражена суб’єктивність тощо. Наприклад, гіперболічним є зображення сліз батька, як дощу, що, варіюючись, стає домінуючим образом у художній тканині новели і, врешті-решт, перетворюється у справжній дощ. Або символічна кольористика – всуціль контрастна – у змалюванні портрету сина-небіжчика: білий-білий колір мармурової плити, на якій упокоївся труп рекрута в морозяний день, і його білої смертної сорочки прямо протилежні яскраво-червоній вишивці і крові, в якій плаває волосся Миколи. Ця картина зумисне анти-

естетична, що також характеризує поетику експресіонізму. Представники цього типу художнього мислення прагнули показати всі аспекти життя без будь-якої ідеалізації: однаково погані і гарні, підступні і шляхетні, злі і добрі, сумні і радісні і т. п., бо так чи інакше всі вони були виявом людського духу, людської духовності загалом. Для Василя Стефаника істотною була експресивна потуга динамізму, що виявляла психіку його героїв, їх злі або добрі наміри, дії і вчинки. Тим-то не краса, а експресія як сила духовного виразу стала характерною рисою його новелістичної поетики, взагалі естетики експресіонізму.

Відомо, що Апокаліпсис від Йоанна – найдавніший із християнського канону твір, котрий помітно відрізняється від Євангелій наявністю в ньому надто архаїчних уявлень, які нелегко пов’язати з біографічною, історичною тенденцією власне христології. В ньому знайшли своєрідне відображення вчення різних езотеричних сект стародавнього Близького Сходу, так звані містерії. Одна із них про місяць, що схожий своєю формою на серп і виступає в ролі месника, карателя. Така образна асоціація цілковито відповідає архетиповим моделям символіки місяця, котрі головним чином пов’язані з існуванням різних фаз місяця, протягом яких місяць росте або зменшується. Власне “серп” місяця відповідає фазі його якнайвужчого зменшення, коли може сприйматися як жертва, що кривавить. Та оскільки в первісній символіці жертва і каратель постійно міняються місцями, сам місяць, що має форму серпа, може сприйматися, як смертоносне знаряддя, предвіщення чогось лихого, трагедійного тощо.

У новелах Василя Стефаника знаходимо порівняно небагато образів місяця, та його художня інтерпретація, по суті, майже завжди проектується письменником через апокаліптичні ремінісценції місяця-серпа як предвісника чогось лиховісного (“Шкода”, “Новина”, “Дорога” та ін.). Цікаво, однак, зауважити, що коли в Апокаліпсисі серп жне спіле зерно, означаючи, що світ дозрів до страшного суду, то в “Дорозі” Василя Стефаника він, навіть виразно неозначений (але цілком усвідомлюваний), жне не тільки “колосисте море золота”, але й разом із палаючим сонцем знищує людей, зокрема дітей: “...Снопки пропадали з-над дітей, і вогонь вжирився в їх білі голови” [12, 165].

В іншому творі (“Шкода”) місяць-серп, освічуючи стаєнку старої Романихи, наче віщує смерть не тільки бабиної годувальниці – корови, але й самої жінки: “Потім корова зарикала голосно і почала бити ногами. Романісі зробилося гаряче, жовто в очах, і, закервавлена, впала. Корова біла ногами і роздирала бабу на кавалки” [13, 98].

Вжиті тут, як, зрештою, і в інших новелах Василем Стефаніком трансцендентні інференції понять, образів, уявлень кари (хай навіть і в окреслених нами аспектах), а також кольористика і семантика епітетів – червоний (кров), білий (смерть), палаючий (пожежа) – викликають у читача певну схильність до фантазмагорії, таємничості, віри у потойбічне життя, що йде від одвічних народних традицій і релігійних учень, зокрібна християнського. А в основі часто використовуваних прозаїком візій (“Скін”, “Тріх” (“Вдова Марта давно хора...”) та ін.) лежить добре узгоджене з поетикою експресіонізму уявлення про гріхпроводність і пожежу світу.

Згадаймо, що містицизм у творчості багатьох західноєвропейських експресіоністів часто мав виразно християнський характер, що у новелах Василя Стефаніка він “переломлювався” абсолютно самобутньо: через образ Світобудови з її системою координат, характерною для народно-поетичних і релігійно-філософських уявлень, де його протилежні полюси займають образи Отця небесного та господаря пекла (приміром, новели “Кленові листки”, “Сини”, “Марія”). Нарешті, згадаймо, що в українській літературі початку ХХ століття апокаліптичні тенденції виразно виявляються у творчості багатьох українських прозаїків, поетів (скажімо, твори “Проступило небо зорями” Володимира Ярошенка, “Місячна Соната” Петра Карманського, “Посуха” Олексі Слісаренка, “Світанок” Майка Йогансена та ін.).

Щодо цього, певно, типологічно найближчою нашому письменству є польська література. Як ми вже згадували, есхатологізм тут почав виявлятися ще в епоху символізму, в роки існування літературно-мистецького угруповання “Молода Польща”, зокріба чи не найяскравіше у поезіях Станіслава Пшибишевського та Яна Каспровича, які постійно черпали мотиви й образи з Апокаліпсиса. Та й в наступні періоди, передусім між-

воєння, катастрофізм широко представлений як один із домінуючих типів художнього мислення [14, 381; 392]. Більше того, в польській поезії означеного часу навіть витворився своєрідний комплекс асоціативних уявлень провідних образів есхатологізму: “вечірня зоря” сприймалася як вогні смеркання, а “пожежа світу” та “місячний серп” – як кров та смерть гріхпроводності людського існування [15].

Можна припускати, що Василь Стефанік, котрий свого часу зазнав впливу письменників “Молодої Польщі”, зокрібна Станіслава Пшибишевського, цілком свідомо засвоював катастрофічні тенденції в польській поезії, принципи експресіонізму тощо. Звичайно, тут не слід абсолютизувати це, як і не варто ігнорувати чи поверхово ставитися до цього незаперечного факту у творчій біографії українського новеліста. Трохи згодом, у період між двома Світовими війнами, відчутного впливу есхатологізму польської поезії зазнав інший український художник слова Богдан-Ігор Антоніч, зокріба щодо творення образу місяця. Хоча й тут не треба абсолютизувати польські впливи, адже в ліриці поета помітні впливи й Уолта Уїтмена, і Райнера Марії Рільке тощо. Однак, повторюємо, у творчості Василя Стефаніка та Богдана-Ігоря Антоніча щодо їх космології та явно катастрофічних тенденцій слід обов’язково враховувати впливи польських письменників – і Станіслава Пшибишевського, і Мечислава Яструна, і Йозефа Чеховича, чий світовідчуття у багатьох випадках схожі до світовідчуття українських авторів (наприклад, розуміння трагічного кінця людського існування у Стефаніка та Пшибишевського, як про це пише сучасна польська дослідниця Габрієла Матушек [16, 71-78], чи амбівалентність сприйняття небесних тіл через катастрофізм і інтимізацію у Антоніча та Чеховича, у Антоніча та Яструна, як це доводив свого часу Святослав Гординський [17].

Як би там не було, все ж апокаліптичні ремінісценції у творчості Василя Стефаніка проступають надто виразно, бодай у тих прикладах, що ми їх навели вище. Крім інших, може, дещо завуальованих, відчутними також є апокаліптичні образи “падаючої зорі”, “пекельного неба”, “вранішньої роси” (“Камінний хрест”, “Мое слово”, “Вона – земля”, “Марія”, “Роса” та ін.).

Скажімо, образ “вранішньої роси” змодельований письменником з такої, що сповіщає про початок судилища над світом (новела “Кленові листки”: “Та й лише очі пролупиш, то зараз тебе тота роса їсть, бо мало тебе біда їсть, ще вночі вона тебе найде!” [18], або з такої, що, холодна й колюча, сповіщає про народжуваний день, що байдужа до трагізму в долі людини (новела “Роса”: “Ей, ти, росо, їла ти мене від дитини; я коло овець плакав від тебе /.../, а як став газдою і заходив в збіжжя косити, то ти жерла мене, і кусала, і боронила перед косою кожде стебло /.../ Ото-м ся, росо, находив по тобі, ото-сь мене ся наїла...” [19, 342]. Водночас ця образна метафорика має й виразний фольклорний зміст як, приміром, у прислів’ї “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, а також широкі літературні традиції не лише українського, а й західноєвропейського письменства (“Хата пастуха” Альфреда де Вінї, “Смерть Фулджера” Георге Кошбука та ін.) Загалом і “падаюча зоря”, і “пекельне небо”, і “вранішня роса”, як і попередньо розглянуті образи з виразною апокаліптичністю, є архетиповими моделями новелістичного світу Василя Стефаника, експресіоністськими принципами його художнього мислення. Використовуючи ремінісценції з Апокаліпсиса, він зумів оригінально синтезувати їх національний образний ареал в єдине мистецько-духовне ціле.

1. Див., наприклад: *Черненко Олександра*. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника. – Едмонтон, 1989. – 298 с.; *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – К., 1981. – 214 с.; *Луців Лука*. Василь Стефаник – співець української землі. – Нью-Йорк, 1971. – 488 с.; *Василь Стефаник* – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996. – 272 с. та ін.
2. *Podraza-Kwiatkowska Maria*. Literatura Młodej Polski. – Warszawa, 1997. – 351 s.
3. *Ласло-Куцюк Магдалина*. Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття. – Бухарест, 1980. – 327 с.
4. Див.: *Святе письмо Старого та Нового завіту*. – Мюнхен, 1991. – 167 с. – 324 с.
5. *Стефаник Василь*. Скін. // *Василь Стефаник*. Твори. – К., 1971. – С.168 – 171.

6. *Стефаник Василь*. Виводили з села. // *Василь Стефаник*. Твори. – К., 1971. – С.48-50.
7. Там само.
8. *Московкіна Ірина*. Поетика Василя Стефаника // *Збірник Харківського історико-філологічного товариства*. – Харків, 1994. – Т.2. – С.75-86.
9. *Стефаник Василь*. Виводили з села // *Василь Стефаник*. Твори. – К., 1971. – С.48-50.
10. *Стефаник Василь*. Стратився // *Василь Стефаник*. Твори. – К., 1971. – С.51-55.
11. Там само.
12. *Стефаник Василь*. Дорога // *Василь Стефаник*. Твори. – К., 1971. – С.164-167.
13. *Стефаник Василь*. Шкода // *Василь Стефаник*. Твори. – К., 1971. – С.96-98.
14. Див.: *Milosz Czeslaw*. Nistoria literatury polskeiej / Do roku 1939 /. Rozdział X. – Kraków, 1997. – 526 s.
15. Див.: *Graves Robert*. The White Goddess. A historical grammar of poetik myth. – New-York, 1975. – 390 s.
16. Див.: *Matuszek Gabriela*. Stanislaw Przybyszewski o artyście i sztuce // *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. – Kraków, 1998. – S. 71-78.
17. *Гординський Святослав*. Про поезію Б.І.Антонича // *Б.І.Антонич*. Зібрані твори. – Нью-Йорк – Вінніпег, 1967. – 316 с.
18. *Стефаник Василь*. Кленові листки // *Василь Стефаник*. Твори. – К., 1971. – С.210-221.
19. *Стефаник Василь*. Роса // *Василь Стефаник*, Твори. – К., 1971. – С.342-344.

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК В АНГЛОМОВНОМУ СВІТІ
(До рецепції майстра української прози в Канаді й США)

Дослідження рецепції якого-небудь українського автора в англомовному світі сьогодні дуже полегшене завдяки двом добрим бібліографічним довідникам, які є загальнодоступні. Маємо на увазі видану в Оттавському університеті “Бібліографію української літератури”, яку англійською та французькою мовами склала Оксана П’ясецька і яка включає переклади та критичні твори, видані з 1950 до 1986; та бібліографічну працю Марти Тарнавської, яку видав Канадський Інститут Українських Студій при Альбертському Університеті. Ця остання праця доступна також через інтернет. У згаданих бібліографіях охоплено все важливіше, що видано англійською мовою з творів Стефаніка й те, що написано про нього. Так, наприклад, Оксана П’ясецька подає такі дані про Стефаніка:

- антології й окремі книжки: 3 позиції;
- поодинокі твори автора: 53 позиції;
- критичні твори: 9 позицій.

Праця Оксани П’ясецької може послужити зацікавленому вченому добрим провідником у цій ділянці, головню щодо перекладів, хоч вона з’явилася ще у 1989 році [1].

Бібліографія Марти Тарнавської вийшла у трьох частинах за таким поділом:

- *українська література в англійській мові: книжка і памфлети 1890-1965*, вийшла друком 1988;
- *статті в журналах і збірках, 1840-1965* (1992);
- *українська література англійською мовою 1980-1989* (1999) [2].

Як бачимо, праця Марти Тарнавської дуже обширна і детальна. Авторка починає 1840 роком і старається охопити все, що лиш написано з цієї ділянки англійською мовою, і можна сподіватись, що незадовго з’явиться ще доповнення до цієї бібліографії. Крім того, Тарнавська подає короткі та стислі, але дуже емкі, анотації до кожної позиції, що полегшує зацікавленому

науковцю пошук. Немає сумніву, що укладач бачила на власні очі кожну працю, яку вона подає у своїй бібліографії.

Уже на підставі цих даних можна ствердити, що ці дві згадані бібліографії дали нам ключ до опрацювання важливіших тем з ділянки української літератури в англомовному світі. Сьогодні кожний англомовний студент, навіть такий, що зовсім не знає української мови, може, керуючись цими покажчиками, дуже докладно познайомитись з кожним відомим українським поетом-письменником, включно зі Стефаніком.

Розвідка “Стефанік в англомовному світі” повинна законірно включати огляд та аналіз перекладів творів новеліста англійською мовою, бо переклади, так би мовити, є найважливішим покажчиком популярности письменника. Як бачимо з наведених бібліографічних видань, Василя Стефаніка чимало перекладали, і тому аналіз усіх перекладів його новел неможливий, а то й непотрібний. Обмежуємось тут кількома стислими заувагами щодо труднощів та проблем у перекладі Стефаніка і до коротких згадок найважливіших збірок разом із поданням характеристики кожної. Критерії, які слід застосувати для такого вибору, – це, на нашу думку, доступність видання і престиж чи реноме його видавця. Останнє є дуже важливим, адже кожний сьогодні може сам собі друком видати книжку, не мусячи піддаватися суворим вимогам, що їх ставлять різні комерційні чи університетські видавництва. Такий свого роду “самвидав” існував уже віддавна, особливо в США, де за гроші спеціальні видавництва, знані в науковому світі як **vanity press** (*vanity* – суєта, пиха, зарозумілість), видавали все, що автор написав, якщо воно тільки не було наклепом. Очевидно, до такого типу видань було і є певне (і можна сказати до деякої міри виправдане) застереження у науковому світі. Саме тому статус і природа видавництва поруч із ім’ям автора і вагомістю предмету є важливими чинниками у рецепції даної книжки на Заході, а головню в США і Канаді.

Інший, визначаючий критерій, пов’язаний із попередніми, – доступність даного твору, себто його наявність головню у бібліотеках, книгарнях а також в інтернеті.

Беручи до уваги всі ці чинники, можемо зробити певний вибір щодо видань, які найбільше долучилися до “популярности”

Василя Стефаника і які є найважливішими складовими рецепції його творів в англomовному світі. Тут уже спершу слід підкреслити працю двох вчених, які суттєво вплинули на зацікавлення творами Стефаника, особливо в Канаді і США. Вони є: Костянтин Андрусiшин (1907-1983) [3] і Данило Гусар-Струк (1940-1999) [4]. Саме Андрусiшину завдячуємо першою поважною збіркою англomовних перекладів новел Стефаника п. з. *The Stone Cross*, видану в Торонто 1971р. з нагоди 100-літнього ювілею від дня народження автора. У цій збірці вміщено 32 новели, 10 з яких переклав сам Андрусiшин, а 22 – Йосиф Візнюк, щирий шанувальник творчості Стефаника. Андрусiшин добре відомий славіст у Канаді; як літературознавець, перекладач, лексикограф має великі заслуги в галузі англomовної україністики. Його редакторська експертиза позитивно відбилася на цілій збірці, яка, крім згаданих перекладів (с.21-164), включає також переднє слово (с.1-3) від ювілейного комітету і обширну передмову (с. 4-19) про життя і творчість автора. До перекладів поодиноких новел подано внизу на сторінках примітки, головним чином пояснення імен осіб, географічних назв, а також дані про згадані в новелах інституції, установи, події тощо. Це дає можливість англomовному читачеві глибше зрозуміти текст і не перешкоджає у процесі читання творів. Згаданий збірник є добрим посібником для студентів української літератури англomовних університетів, а значить, важливим чинником у рецепції автора в англomовному світі.

Вагому частину видання становить також згадане вже переднє слово, що є не тільки через подані інформації щодо перекладів Стефаника на англійську мову, але і також тому, що там звернено увагу на труднощі, які мусить побороти кожний перекладач Стефаникових творів з огляду на стиль цього “покутського генія”, як його колись назвав Олесь Гончар [5], а також, що дуже важливо, з огляду на поодинокі лексеми – такі як *газда*, *кум*, *пазуха*, *призьба* та інші, які не мають відповідників в англійській мові.

Ці, здавалося б, нездоланні перекладацькі труднощі можна спостерегти, порівнюючи два або більше перекладів. Як приклад, наводимо вступний абзац новели “Камінний хрест” в оригіналі і два англomовні варіанти “*The Stone Cross*” у перекладі Візнюка, за редакцією Андрусiшина і “*A Stone Cross*” у перекладі Струка.

В оригіналі читаємо: “*Відколи Івана Дідуха запам’ятали в селі газдою, відтоді він мав усе лиш одного коня і малий візок із дубовим дишлем. Коня запрягав у підруку, сам себе в борозну; на коня мав ремінну шлею і нашильник, а на себе Іван накладав малу мотузьяну шлею. Нашильника не потребував, бо лівою рукою спирав, може, ліпше, як нашильником*”. (Див.: Василь Стефаник. “Камінний хрест” // Василь Стефаник. Твори. – К., 1971. – С.105).

Ці рядки доволі типові для прози Стефаника: стислий, лаконічний опис дії, яскраво, детально змальований образ з селянської дійсності і лексеми, взяті з покутського говору.

Обидва перекладачі доволі вдало передали цей абзац англійською мовою, але їхні переклади принципово відмінні між собою. Вже самі заголовки вказують на це. В редакції Андрусiшина маємо означений артикль *the*, а у Струка неозначений *a*. Але це не єдина, хоч дуже важлива різниця між ними. Візнюк пише: “*For as long as the villagers could remember Ivan Didukh as a landholder, he had always owned only one horse and a small wagon with an oak shaft. He would hitch the horse on the near-side and himself on the off-side. For the horse Ivan had a breast-band and neck-strap of leather, and on himself he would put a small breast-band made of rope. He did not need a neck-strap because he could come to a stop with his left hand, perhaps better*” [3, 21].

Перші чотири слова такі ж самі у перекладі й Струка: *For as long as people in the village remembered, gazda Ivan Didukh always had only one horse and a small wagon with an oak shaft. He harnessed the horse on the left side and himself on the right; for the horse he had leather breeching and a breast collar, and on himself he placed a small rope breeching. He had no need for a breast collar for with his left hand he pushed perhaps even better than he would with a collar* [4, 145]. Але вже з п’ятим словом починаються відмінності, які вказують на труднощі перекладача. Не можна точно і вдало передати українське дієслово “запам’ятати”, вжите без іменника чи займенника англійською мовою. Перекладач мусить це якось компенсувати. Візнюк робить це, додаючи іменник “*villagers*” (селяни, мешканці села), а Струк фразою “*people in the village*” (люди в селі). Обидва, отже, вносять новий елемент у текст і тим самим дещо поширюють його, хоча водночас обмежують лексичне значення: діє-

слово “запам’ятати” в оригіналі (з огляду на те, що не визначено специфічно предмет) є більш універсальне – воно відноситься до всіх; у перекладах значення обмежене до “ мешканців села” і “людей села”. Наступне слово *газда* ще більш складне. Візнюк переклав його “landholder”, що історично не відповідає українському поняттю. Струк, свідомий цієї неточности, вирішив включити українське слово в англійський переклад. Однак англomовному читачеві воно так і залишилося незрозумілим.

Порівнюючи переклади, варто звернути увагу на поодинокі слова з селянського побуту – “дишель”, “борозна”, “шля”, які в обох текстах передано назагал задовільно. Але дієслово “спирав” спричиняє проблему. Візнюк переклав його фразою “come to a stop” (дійти до затримки), а Струк дієсловом “pushed” (пхав). Таким чином, переклади суперечать один одному.

Проте найважливіша різниця між оригіналом і перекладом – це враження, чи радше певний присмак, що вони викликають у читача. Проза Василя Стефаника – ясна, прозора, легко зрозуміла; в нього вдалиий, вражаючо-істинний художній образ. Обом перекладам, натомість, бракує цієї естетичної прикмети. Вони читаються з відчуттям канцелярських звітів. У перекладі Візнюка причини цього слід шукати у складених словах (near-side, off-side, brest-band, neck-strap), які у контексті звучать доволі штучно. У перекладі Струка (хоч він не виказує цих складених слів) – художній образ також лише далекий відгомін оригіналу.

Зауважимо, що ці спостереження не слід сприймати як критику. Роблячи їх, ми радше бажаємо тільки вказати на труднощі, які стоять перед кожним перекладачем прози Стефаника. Надто, коли слова тексту – здебільшого діалектизми чи мало жививана місцева говірка.

Неможливість передачі діалогу у покутським діалекті англійською мовою дуже яскраво показує переклад наступного рядка: “Та цу ногу сапов шкребчи, не ти її слинов промивай”. Обидва перекладачі подають цей рядок стандартним англійським (і це, на нашу думку, правильно), хоч і в дещо відмінній формі: Візнюк: “*Bah! It would be better to scrape this foot with a hoe rather than wash it with spit*” [3, 21]. Струк: “*You should scrape this foot with a hoe instead of washing it with your spittle*” [4, 145].

Розглядаючи ці два та інші англomовні переклади прози Стефаника, можна зробити висновок, що твори покутського письменника слід перекладати не якимсь штучно створеним суржилом, як це робили деякі перекладачі при передачі діалектних пасусів, а звичайною унормованою мовою. При тому слід намагатися надати перекладу певного рустикального колориту.

Підсумовуючи, варто наголосити, що переклади новел Василя Стефаника за редакцією Андрусина в цілому вдалися. Це саме можна сказати про переклади Струка, праця якого є досі найкращою і найбільш обширною розвідкою про Стефаника англійською мовою. Вона складається з передмови Юрія Луцького (с. 7-9), шести розділів про життя і творчість Стефаника (с. 15-138), підсумків (с. 139-141), перекладів 13 новел (с. 143-188), бібліографії (с. 189-196) та покажчика імен і назв. Окрім того, це видання характеризує солідний науковий підхід, багатющий фактаж і намагання автора подати повний та об’єктивний образ особи і творчості письменника. При чому він вдало відкидає деякі безпідставно сформовані стереотипи, які знаходимо у літературі про Стефаника, і пропонує нові методи при аналізі новел прозаїка. Цікавим і науково перспективним видається розділ його праці про ритмічну якість творів українського художнього слова.

Данило Струк виділяє п’ять її складових функцій: функцію часу, функцію розповіді, функцію синтаксису, функцію словника, функцію троп. Їх суть канадський учений розкриває через аналіз власного перекладу новели “Синя книжечка” (“The Blue Book”), котрий є чи не найдовершеним.

Найперше, на чому акцентує увагу перекладач, а відтак і дослідник, це те, що дійовий час тут надто обмежений: сюжетне розгортання подій обіймає не більше, ніж годину. Дійовому часові допомагає час, який уже пройшов або триватиме в майбутньому. Вибух психологічного часу, що суттєво позначається на долі героя, викликаний поворотом в його житті: внутрішній злам Антона в момент переходу до Нового статусу: від власника до наймита. Все це є загальним результатом функції часу. Менш помітним її наслідком є, зокрема, посилення ритму.

І все ж прискіпливий розгляд “Синьої книжечки” покаже, що в ній існує певний ритм часу, який походить із взаємодії часів,

аргументовано доводить Данило Струк. Відомо, що “Синя книжечка” – одна із шести новел, створених у теперішньому часі, тому автор пише про події, які бачить він і читач під час оповіді. Канадський україніст показує, як Василь Стефаник використовує минулий час тільки тоді, коли описує у двох коротких абзацах те, що пережив колись Антін, а далі знову звертається до теперішнього часу. Епічна розповідь, монолог героя раз по раз перериваються авторськими ремарками, щоб пояснити, що в цей час робить Антін. Як показує Струк, це сприяє розиткові двох складових ритмічних функцій: запроваджує синкопізм новели і допомагає повернути увагу читача від подій минулого і майбутнього часів, про які йдеться передусім у монологі, до подій теперішнього часу. Власне цим, як переконує дослідник, Стефаник вимальовує психологічні злами в душі героя.

Функція розповіді, як зауважує дослідник, визначає шлях систематизації, що його здійснює автор. Ритм оповіді походить із чергування описів діалогів, монологів, пауз, переривань, які, як зазначає Струк, утримують читача від дійового часу.

Функція синтаксису в новелі “Синя книжечка” Василь Стефаника передбачає використання еліптичних конструкцій, інверсій, паралелізмів, повторів. Про це Данило Струк пише так: “Найбільш типовою формою граматичних еліпсів, наявною в його новелах і очевидною в “Синій книжечці”, є уникнення особового займенника на місці, де він є необхідним для значення речення, його ритму” [4]. Це дослідник підтверджує багатьма прикладами із власного перекладу цього твору: “Пив, а пив, а пив; ((Він) пив, і (він) пив, і (він) пив;) пропив букату поля, пропив город, а тепер хату продав. ((він) пропив (свій) шматок землі, (він) пропив (свій) город і тепер (він) пропив свою хату)...”

Щодо інверсій у Стефаниковому творі, то вони вживаються при заміні позиції підмета: “іду я”, “сів я”, означення і підмета: “дід мій” і т.д. Повтори ж широко використовуються протягом усієї новели, скажімо, “посидів, посидів”, “пив, пив і пив”... А використання Василем Стефаником паралелізмів, доводить Д.Струк, суттєво позначається на ритмічній якості “Синьої книжечки”, як, приміром, такі: “було моє, // а тепер чуже” або “все йшло ему з рук, // а нічо в руки”.

І, нарешті, остання риса стильової манери Стефаника-новелиста, на яку звертає увагу дослідник: застосування троп для збільшення емоційного значення ситуації, для посилення ритму оповіді. Письменник використовує їх рідко, однак ефективно, особливо для поглиблення емоційного рівня ситуації: приміром, синекдохічне змалювання призьби будинку або порівняння, вжиті при плачі вікон. До речі, порівняння є простими й закоріненими у селянському світі. Найчастіше за їх допомогою людина зіставляється з твариною чи якоюсь частиною природи. У “Синій книжечці” ми зустрічаємо такі порівняння: “вони, як слимаки”, “бити, як прибудлого пса”, “земля, як камінь”, “так легко, як жувати камені”.

Те ж саме простежується у використанні персоніфікацій, пише Данило Струк. У “Синій книжечці” є дві домінуючі: будинок з його метонімічними варіантами – призьбою та вікнами, і ліс, однаково дорогі герою. Тому вони вбачаються живими і беруть активну участь у скорботі Антона.

Отже, детальне дослідження методу, за допомогою якого автор включає названі п’ять функцій у ритм, доводить, що він – неперебутній творець художніх цінностей. “Його здатність фокусувати один момент життя свого героя і через цей фокус, наче через призму, побачити психологічні складності людської душі, – пише Данило Струк, – і, нарешті, здатність посилити своє бачення за допомогою стислої, стриманої, але водночас поетичної і драматичної прози, роблять західноукраїнського письменника неперевершеним майстром психологічної новели та експресімістської манери розповіді” [4]. Ми так детально зупинилися на аналізі перекладу й дослідження “Синьої книжечки” Данилом Струком тому, що його книга нині чи не найважливіший чинник у рецепції Стефаника в англомовному світі.

Окрім збірників та монографій, важливу роль у такому сприйнятті також мають матеріали, вміщені у різних довідниках, та довідки у престижних енциклопедіях, які знайшли свої місця у різних бібліотеках світу. Щодо першої з цих категорій слід згадати англомовний огляд української літературної критики 20-го століття, що складається з уривків літературознавчих студій про 32 українських авторів. Це видання появилось у серії “A Library of Literary Criticism” відомого комерційного американського

видавництва, і в ньому поміщено п'ять уривків про творчість Стефаника [6]. Ця праця важлива головню тим, що тут, мабуть, уперше, поставлено українську літературну критику англійською мовою в рамки інших слов'янських літератур ХХ століття і що цей збірник увійшов у фонди всіх значних бібліотек Заходу. Зацікавлений українською літературою англомовний читач може також знайти деяку інформацію про Василя Стефаника у найновішому виданні "Історії української літератури" Дмитра Чижевського [7], що її доповнив Юрій Луцький, довівши її до 90-тих років минулого століття, яку також знаходимо на полицях численних бібліотек, та в інших історіях української літератури, виданих в англомовному світі.

Незаперечно важливим джерелом інформацій про даного автора є енциклопедії, загальні і спеціальні. До речі, усі енциклопедичні довідки, присвячені Василеві Стефаніку, подані у згаданих бібліографічних працях Оксани П'ясецької і Марти Тарнавської. Тут наводимо тільки два, які, на нашу думку, важливі з огляду на природу довідників, у яких вони вміщені, і на факт, що ці видання виконують намічені нами на початку цієї статті критерії.

Солідну й обширну довідку про Стефаника в "Encyclopedia of Ukraine" (V, 41-42) майстерно написав головний редактор цієї ж енциклопедії Данило Струк, і кожний охочий познайомитись з автором може це легко зробити, вдаючись до цього загальнодоступного довідника. Але, мабуть, не менш важливим є матеріал "Стефанік" у дуже престижному енциклопедичному виданні "Енциклопедія світової літератури у ХХ-му столітті" [8]. Тут подано не тільки огляд життя і творчості Стефаника та коротку оцінку його літературного доробку, але і також список важливіших видань його творів і літератури про нього, написаних англійською мовою.

Як бачимо з наведеного тут матеріалу, Василь Стефанік порівняно задовільно представлений в англомовному світі. Є непогані переклади його творів, що їх випущено у знаних видавництвах, і є ґрунтовні критичні матеріали про нього англійською мовою, які об'єктивно висвітлюють його життя і творчість. Однак усе це не означає, що Василь Стефанік повноцінно увійшов у

світ славістики. Доля рецепції Стефаника тісно пов'язана зі станом україністики на Заході, який не є найкращим. За незначними винятками (в основному в Канаді) серед славістичних студій на Заході провідне місце й надалі займає русистика; українській мові і літературі присвячують не надто багато уваги, хоч ця ситуація дещо поліпилася з незалежністю України. І все ж хочеться вірити, що прийде час, коли українська держава вибере собі належний статус у світі, і тоді зросте також престиж української літератури та зацікавлення її провідними постатями, в тому числі й Василем Стефаніком.

1. Oksana Piaseckyj. Bibliography of Ukrainian Literature in English and French: Translations and Critical Works (1950-1986). – Ottawa-London-Paris: University of Ottawa Press, 1989.
2. Marta Tarnawsky, Ukrainian Literature in English // Research Report. – No. 19, (1988), No. 51 (1992), No. 62 (1999). – Edmonton, Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, University of Alberta, 1999. Деякі англомовні праці знаходимо також у покажчиках, виданих за часів радянської окупації: *Василь Стефанік*. – К.: Наукова думка, 1961, та *Л.І.Ільницька*. *Василь Стефанік* Покажчик літератури за 1961-1981 рр. – Львів, 1985.
3. *Vasyl Stefanyk*. The Stone Cross. – Toronto: McClelland and Stewart Limited, 1971.
4. *D.S.Struk*. A Study of Vasyl' Stefanyk: The Pain at the Heart of Existence – Littleton, Colorado: Ukrainian Academic Press, 1973.
5. Див. Співець знедоленого селянства. Відзначення сторіччя з дня народження Василя Стефаника. – К.: Дніпро, 1974. – С.76.
6. Див. Modern Slavic Literatures Bulgarian, Czechoslovak, Polish, Ukrainian and Yugoslav Literatures, compiled and edited by Vasa D.Mihailovich, Igor Hájek, Zbigniew Folejewski, Bogdan Czaykowski, Leo D.Rudnytzky, Thomas Butler, Frederick Ungar Publishing. – Т. II. – New York, 1976. – С.509-511.
7. Dmytro Čyževs'kyj. A History of Ukrainian Literature ... with An Overview of the Twentieth Century by George S.N. Luckyj. The Ukrainian Academy of Arts and Sciences and Ukrainian Academic Press. – New York and Englewood, Colorado, 1997.
8. *Leonard S. Klein*. General Editor. Encyclopedia of World Literature in the 20th Century. Frederick Ungar Publishing. – Т. IV. – New York, 1984. – С.327-328.

ЛЕКСИКА НОВЕЛ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА: КІЛЬКІСНИЙ АНАЛІЗ

Вивчення ідіолекту Василя Стефаника передбачає всебічний аналіз лексикону його художніх творів. Одним із параметрів виміру лексики є кількісний. Відомості про загальну кількість слів у белетристичному доробку письменника, особливості слововживання, встановлені на основі кількісних показників, найчастотніші лексичні одиниці, як і низькочастотні, за якими розрізняються індивідуально-авторські стилі, дають змогу глибше і точніше з'ясувати своєрідність і неповторність мовної палітри новеліста. При цьому необхідно відзначити, що лінгвістично релевантними є передовсім квантитативні параметри повнозначних слів, зокрема іменників, дієслів, прикметників та прислівників. Службові слова, як і більшість займенників, відзначаються високою частотністю. Це загальна закономірність їх функціонування. Досить сказати, що у першу півсотню слів сучасної української художньої прози, розташованих за спадом частот, крім службових слів і займенників, увійшли лише іменники *око*, *рука*, дієслова *бути*, *сказати*, *знати* і *могти* [1]. Інша річ – кількісні показники слів на позначення предметів, явищ, дій, станів, ознак предметів. Кількісні виміри такої лексики дають дослідникові надійний матеріал про поняттєві й словесні доміанти у мовній картині світу письменника, своєрідність і неповторність її лексико-семантичної структури.

Кількісний аналіз лексики художніх творів Василя Стефаника здійснено на основі матеріалів для Словопоказника до новел Василя Стефаника [2], уточнених у процесі їх звіряння з даними лексичної картотеки Словника мови художніх творів Василя Стефаника.

Як відомо, вся художня творчість новеліста за обсягом невелика. У своїй автобіографії він жартома зауважив, що вона «чи не більша, як всі мої писання разом» [3]. Справді, усі новели письменника становлять всього двохсотп'ятдесятисторінковий том. З огляду на це белетристичний лексикон Василя Стефаника

кількісно не може рівнятися, наприклад, із Франковим, однак він доволі повний – 7595 слів. Для порівняння – в українськомовних поетичних творах Тараса Шевченка вжито не набагато більше слів – 9342.

Для квантитативного аналізу лексики ідіолекту важливою є також довжина масиву тексту. У Василя Стефаника вона становить 58226. Це у 8,6 раза менше від довжини масиву текстів, на основі яких укладений ґрунтовний частотний словник сучасної української художньої прози. Урахування цієї особливості та поправки на часову віддаленість масивів текстів приблизно в півстоліття уможливорює порівняння частотності слів у сучасній художній прозі з частотністю слів у новелах Василя Стефаника для встановлення особливостей і своєрідності вживання різнотипних ідіолектних лексем.

До частотних слів у художній прозі Василя Стефаника віднесемо ті, які вжиті 20 і більше разів. Серед них у межах повнозначних частин мови виявилось найбільше іменників – 253. Із них 11 слів ужиті в художніх текстах понад 100 разів. Найбільшою частотністю серед субстантивів характеризується лексема *хата* – 238 разів, що вдвоє менше від показника абсолютної частоти вживання цього слова у мові сучасної художньої прози – 482. Однак у перерахунку кількості вживань Стефаникового слова *хата* на 500000 слів масиву текстів, який одержуємо шляхом множення його частотності на 8,6, вона становить 2046, тобто слово *хата* в новелах Василя Стефаника в 4,2 раза частотніше, ніж у сучасній художній прозі. Далі у списку за спадом частотності іменників відзначені 10 слів, які вжиті в новелах Василя Стефаника з частотою в межах другої сотні. При цьому лише слова *рука* (1651)* та *око* (1307) за частотністю співмірні з такими ж іменниками сучасної художньої прози (1587 разів для слова *рука* та 1407 – для *око*). Значно частотнішими у творах Стефаника, ніж у сучасній художній прозі виявились іменники *Бог* (1427 і 230)*, *мама* (1367 і 227), *дити* (1599 і 270), тобто в 62,7 і в 5,9 раза. Майже втричі частотніше в новелах слово *село* (1075 і 386). У

* Тут і далі показники частотності слів у новелах Стефаника подаються у перерахунку на довжину масиву текстів сучасної художньої прози в 500 000 слів.

півтори-два рази частотніші також Стефаникові іменники *земля* (1204 і 798), *люди* (1558 і 885), *пан* (1143 і 615).

Із аналізованих слів із частотністю у межах другої сотні лише іменник *баба* в Стефаникових новелах кількісно (154 слововживання) переважає показник абсолютної частоти вживання його в мові сучасної художньої прози, який становить 94. У перерахунку довжини художнього тексту Стефаника на довжину масиву текстів сучасної художньої прози частотність лексеми *баба* становить 1324, тобто в 14 разів вища у новелах, ніж у сучасній прозі.

Значно перевищує показник частотності іменників у сучасній українській художній прозі низка тих, які вжиті у новелах Стефаника від 50 до 100 разів, зокрема *газда* (576 і 5) – у 115, *горівка* (610 і 49) – у 12, *піч* (619 і 57) – в 11, *мужик* (499 і 34) – майже в 15, *стара* (субст.) (447 і 52) – майже в 9 разів. Помітно частотнішими у художній прозі новеліста в порівнянні з сучасною художньою прозою з цієї групи іменників є також слова *нога* (757 і 407), *світ* (757 і 309), *син* (714 і 434), *сонце* (740 і 273), *гроші* (662 і 160), *дорога* (610 і 351), *жінка* (дружина – 602, загальна назва – 679 і 450), *поле* (619 і 235), *вода* (559 і 371), *дитина* (542 і 115), *дід* (525 і 223), *кінь* (533 і 319), *кров* (533 і 188), *стіл* (576 і 330), *хліб* (585 і 174), *лице* (499 і 100), *церква* (482 і 70). Більш-менш однаковою частотністю характеризується слово *чоловік* (430 і 485). І лише іменники *день* та *слово* з цієї групи лексем у новелах Стефаника дещо менш частотні, ніж у сучасній художній прозі, відповідно – 439 і 676 та 645 і 741.

Із групи іменників, які вжиті в новелах Стефаника від 30 до 50 разів, більшість слів за частотою використання теж переважають відповідні лексеми в сучасній художній прозі. Серед них виділяються кілька слів, які за частотними параметрами переважають аналогічні субстантиви в сучасній художній прозі в десятки разів. Так, у новелах Стефаника іменник *пес* частотніший в 11 разів, ніж у мові сучасної художньої прози (310 і 27), *злодій* (284 і 10) – у 28, *війт* (284 і 7) – у 40, а *богач* (292 і 5) – у 58 разів. Іменник *гріх* у 7 разів частотніший в ідіолекті в порівнянні з сучасною художньою прозою (378 і 54), *віл* (284 і 44) – у 6 разів, *лава* (284 і 55) – у 5 разів, субстантиви *тато* (370 і 86), *зуб* (413 і 100), *роги* (340 і 93), *чоло* (327 і 82) – у більш ніж або майже в 4 рази.

У 2,5-3,5 рази мають вищу частотність, ніж у сучасній художній прозі, Стефаникові слова *смерть* (344 і 125), *сорочка* (413 і 119), *старий* (субст.) (396 і 146) і майже в півтора рази – іменники *місто* (378 і 260), *вікно* (344 і 259), *чоловік* (780 і 485), *розум* (309 і 89), *камінь* (275 і 83), а в півтора – іменник *вітер* (267 і 168).

Характерно, що з тих іменників цієї групи, які в новелах Стефаника менш частотні, ніж у сучасній художній прозі, різниця в частотності не перевищує 1,8 рази: *серце* (292 і 388), *робота* (267 і 343), *плечі* (284 і 381) та *життя* (301 і 536). 32 рази вжитий у Стефаникових творах діалектний іменник *дедя*, який у сучасній художній прозі не відзначений.

Серед частотних Стефаникових іменників виділяються передовсім назви осіб за різними ознаками, хоч переважають назви спорідненості і свояцтва – *баба, мама, син, жінка, дід, чоловік, тато, дедя*. Крім них, відзначені назви осіб за соціальним станом (*пан, мужик, богач, злодій*), за посадою (*війт*), за національною ознакою (*жид*) та загальні назви осіб (*люди, дитина, хлопець, чоловік, жінка*). Ще одна помітна група серед частотних ідіолектних іменників – це назви частин тіла: *голова, око, рука, нога, лице, зуб, рот, плечі, серце, чоло*. З інших тематичних груп відзначені іменники на позначення тварин (*кінь, пес, віл*), будівель та їх частин (*хата, церква, піч, вікно*), їжі та напоїв (*хліб, горілка*), одягу (*сорочка*), природних явищ (*вітер, сонце*), різних часових відрізків (*день, ніч, рік*), меблів (*стіл, лава*), загальних назв населених пунктів (*село, місто*), абстрактних понять (*гріх, слово, душа, життя, робота, розум*) та ін.

З-поміж прикметників найбільшою частотністю в Стефаникових новелах відзначаються ад'єктив *старий*, який вжитий 112 разів. Це в 2,6 рази частотніше, ніж у сучасній художній прозі.

Від 50 до 100 разів вжиті лише прикметники *цілий, білий, великий, добрий*. Усі вони частотніші у художніх творах Стефаника у порівнянні з сучасною художньою прозою, зокрема *цілий* (765 і 245) – у 3, *білий* (679 і 282) – у 2,4, *добрий* (430 і 267) – у 1,6, *великий* (585 і 520) – в 1,1 рази.

Із групи прикметників, які вжиті в Стефаниковій художній прозі від 20 до 50 разів, жоден ад'єктив частотністю не посту-

пається відповідним словам у сучасній художній прозі. Найбільш частотними з них є прикметники *бідний* (223 і 20) та *дурний* (292 і 46), перший із яких частотніший від таких же слів у сучасній художній прозі в 11 разів, а другий – у 6,3 раза. Прикметники *сивий* (326 і 70), *малий* (326 і 73) та *Божий* (249 і 62) частотніші в 4-4,6 раза. Майже в два з половиною рази частотніші в Стефанікових новелах прикметники *маленький* (409 і 161), *синій* (267 і 114), в два – *чужий* (267 і 128), *здоровий* (*здоров*) (189 і 95), *панський* (206 і 101), а в півтора – *довгий* (284 і 161), *червоний* (301 і 193), *зелений* (189 і 118). Практично однаковою частотністю характеризується прикметник *молодий* (344 і 329).

Частотні Стефанікові прикметники за семантичними ознаками репрезентують тематичні групи ад'єктивів на позначення кольору (*білий, синій, червоний, зелений, сивий*), розміру (*великий, малий, довгий, маленький*), віку (*молодий, старий*), внутрішніх якостей і фізичного стану людини (*добрий, дурний, здоровий*), соціального стану (*бідний*), посесивності (*Божий, панський*).

З погляду частоти використання у новелах Стефаніка з дієслів передовсім відзначимо *бути*, яке вжито 675 разів. Воно втричі переважає найбільш частотний іменник *хата* та вшестеро – прикметник *старий*, однак майже однакове за частотністю у порівнянні з мовою сучасної художньої прози (5805 і 5132). Ще три дієслова – *мати, казати, іти* – вжиті відповідно 297, 287 і 235 разів. У перерахунку частоти вживання на довжину масиву текстів частотного словника сучасної художньої прози Стефанікові дієслова *мати* (2554 і 910) та *іти* (2021 і 682) частотніші майже втричі, а *казати* (2468 і 649) – майже вчетверо.

У межах другої сотні вжиті дієслова *знати, сидіти, дати, хотіти, піти, могли, прийти, видіти* та *бити*. При цьому частотно співмірними в новелах Стефаніка і в сучасній художній прозі є лише дієслово *могти* (1092 та 1023), всі інші частотніші в ідіолекті. Деяко частотнішим є дієслово *знати* (1686 і 1323). Майже вдвічі частотніші дієслова *піти* (1135 і 590) та *хотіти* (1170 і 634). У 7,8 раза частіше вживається дієслово *бити* (869 і 111). Діалектне дієслово *видіти* малопоширене в сучасній художній прозі, в новелах Стефаніка – навпаки, тому й різниця в його частотності

вважаючи – 877 і 5. Це у 173 рази частотніше, ніж у сучасній художній прозі.

Від 50 до 100 разів у художніх творах Стефаніка вжито 19 дієслів, і всі вони частотніші, ніж у сучасній художній прозі. Особливо переважають частотністю Стефанікові дієслова *лишити* (447 і 7 – у 64 рази), *сказати* (791 і 25 – у 31 раз), *вмерти* (430 і 16 – у 30 разів), *пускати* (585 і 26 – у 32 рази). Значно частотнішими також є дієслова *їсти* (836 і 89 – у 9,4 раза), *плакати* (576 і 89 – у 6,5 раза), *ставати* (679 і 141 – у 4,8 раза), *боятися* (587 і 173 – у 3,4 раза). Вдвічі або більш ніж удвічі частотніші слова *спати* (456 і 212), *просити* (439 і 226), *брати* (447 і 183), *давати* (585 і 254), *взяти* (576 і 259), *ходити* (748 і 336), а в півтора – *робити* (550 і 372), *говорити* (800 і 561), *дивитися* (783 і 574). Дієслово *чутти* за частотністю майже не відрізняється від свого аналога в сучасній художній прозі – 473 і 454.

Із групи дієслів, які вжиті в новелах Стефаніка від 20 до 50 разів лише дієслова *бачити, жити* та *зробити* за частотністю поступаються їх відповідникам у сучасній художній прозі, перше у 3,3 раза (198 і 662), друге й третє – лише в одну-дві десятих раза (відповідно 318 і 345 та 249 і 289). Всі інші відзначаються більшою або однаковою частотністю. Таке дієслово, як *голосити* (189 і 3), частотніше у 63 рази, а дієслова *впасти* (335 і 9) та *помагати* (284 і 8) – у понад 35 разів. У 17 разів частотніше ідіолектне дієслово *найти* (224 і 13). У більш ніж 7-9 разів частотніші дієслова *вернутися* (206 і 27), *пропасти* (198 і 22), *бити* (215 і 23), *бувати* (181 і 25), а у більш ніж 4-5 разів – *показувати* (310 і 71), *надати* (327 і 77), *купити* (198 і 49), *лишитися* (267 і 58), *гадати* (335 і 69), *тікати* (206 і 46), *цілувати* (232 і 47), *нагадати* (180 і 36), *лягати* (275 і 50), *глядіти* (267 і 47), *нести* (370 і 69). Більш ніж удвоє-втричі частотніші також *шукати* (267 і 109), *тримати* (292 і 90), *співати* (258 і 122), *кидати* (292 і 79), *покласти* (378 і 127), *бігти* (198 і 70). Незначною частотною перевагою, у межах кількох десятих, характеризуються слова *чекати* (318 і 193), *починати* (301 і 178), *мусити* (235 і 139), *забути* (198 і 176), *мовчати* (224 і 152), *читати* (172 і 142). Фактично однаковими за частотністю виявились дієслова *вийти* (344 і 343), *лежати* (292 і 289), *жити* (318 і 345), *виходити* (189 і 204), *любити* (249 і 239), *слухати* (241 і 228).

Аналізовані частотні дієслова репрезентують різноманітні семантичні групи дієслівної лексики. Найбільшу кількість становлять дієслова на позначення конкретної фізичної дії: *бити, взяти, давати, пускати, робити, брати, лишити, нести, покласти, кидати, вбити, зробити* та ін. Чимало також дієслів на позначення дій, пов'язаних із фізіологічними потребами людини: *їсти, пити, сидіти, лежати, стати* тощо. З інших семантичних груп виділяються дієслова на позначення руху (*іти, піти, прийти, ходити, вийти, бігти*), мовлення (*казати, говорити, просити*), емоційного стану (*плакати, боятися, голосити, співати, любити*), сприймання (*видіти, дивитися, чути, глядіти, бачити, слухати*), знання (*знати*), бажання (*хотіти*), мислення (*гадати*), екзистенціальні і посесивні вербативи (*бути, жити, мати*) та ін.

Крім частотних лексем, які дають змогу виявити поняттєві й словесні домінанти у мовній картині художнього світу Стефаніка, важливо виявити ще й ті слова, які вжиті лише один раз, оскільки передовсім за низькочастотними словами розрізняються індивідуально-авторські стилі [4]. Таких слів у художній прозі Стефаніка досить багато. Потрібні ґрунтовні дослідження їх, однак уже попередні дані вказують на те, що таких слів є не менше половини. Тільки з іменників по одному разу вжито 1132 слова, що становить 15% усього Стефанікового художнього лексику.

Це надзвичайно розгалужена за семантичними ознаками група субстантивів. Серед них передовсім виділяється побутова лексика, у межах якої відзначені групи слів на позначення:

– хатнього і господарського начиння: *батюжок, батюга, бебехи, бутля, вазоник, ватерка, верета, вишивки, віжки, віск, вічко, вужевка, в'язка, гак, горньота, горшечок, дзвіночок, дзеркало, дійниця, долівка, драбина, драбинка, дратва, дріт, дручок, дьоготь, заганта, каганець, каганчик, каламарчик, кіл, ковбок, колисочка, колісце, колісцятко, клода, колодка, кришка, ланцух, ліжко, ліхтарка, лупина, луфко, мило, мисник, мисочка, млинок, обцас, оголоблі, оденки, перина, перо, полінце, посторонок, решето, рушник, рядно, сіль, сірник, скльєночка, сновавка, столец, таріль, тацка, цвяшок, цебер, цибух, шнур, штиця* та ін.;

– знарядь праці: *било, віничок, вудка, гла, довбня, істик, каньчук, клевици, кожівка, кочерга, молот, ножик, рускаль, січкаря, ступа* та ін.;

– одягу, взуття, прикрас: *бунда, гачі, гортанка, дулуман, запаска, камазелька, капелюшок, китайка, кожушанка, лахміття, намисто, платок, плахтиночка, сардачина, сардачинка, сердак, сорочина, сорочечка, спідниця, суконка, убрання, хустинка, черевик, черевичок, чоботиська, шинеля* та ін.;

– їжі, напоїв: *борцик, брага, булочка, ковбаса, колачик, кулешка, лакітки, лісниця, медівник, напиток, пиріг, плячок, сир, чай, ясиница* та ін.;

– транспортних засобів: *бричка, візок, коляска, однокінка*.

З інших груп низькочастотних Стефанікових іменників із конкретним значенням відзначаються також назви дерев, рослин (*барвінок, береза, васильок, вільха, гарбузик, горіх, грабок, капуста, колопеня, кропивка, лен, лоза, любисток, рута, смерічка, травинка, травичка, яблінка, явір, ясень* та ін.); географічних об'єктів (*безодня, бульбона, вершечок, вершок, гай, глибін, калюжа, озеро, рівець, рівнина, ставок*); частин тіла (*борідка, вія, волосок, жилка, кєрвавиця, кісочка, корса, коса, кучері, личко, личенько, ніздря, печінка, писочок, тімне, туловище, уста*); споруд і їх частин (*баня, касарня, льох, монастир, хлів, платва*); музичних інструментів (*бубень, дуда, скрипочка*); навчальних і розважальних закладів (*касіно, театр, університет*) та ін.

Велику групу низькочастотних іменників у новелах Василя Стефаніка становлять назви осіб за різними ознаками. Тут, зокрема, виділяються:

– назви осіб за фахом, посадою: *вартівник, вістун, голяр, десятник, дорадник, дозорець, дек, езекутор, коваль, колійовець, міністер, молотник, навчителька, натаруш, нянька, писар, писарчук, пленіпотент, поліціян, посол, свинар, секвертант, сівач, цирулик*;

– назви осіб за соціальним станом: *багачка, дідич, жебрачка, підпанок, сирітка, служебка, урядничок, шляхтич, жовняр, солдат*;

– назви осіб за належністю до певного етносу чи етнографічної групи: *австріяк, бойко, жидик, жидок, італьян, кацап, лях, мазур, німець, німчик, руснак, ціган, чьих*;

– назви осіб за спорідненістю або свояцтвом: *вуєчко, доня, жо-на, невісточка, онука, онуча, правнуки, прадід, прапрадід, сват, свояк*;

– назви осіб за релігійними ознаками: *Богородиця, єгомость, митрополит, рабін, священник, хрестянин, грішник*;
– назви осіб жіночої статі: *вітixa, попада, пряха, робітниця*;
– загальні назви осіб: *бабка, дівчина, добродзейка, хлопчисько, чоловічок*.

Особливу групу серед низькочастотних назв становлять оцінні іменники: *байстрюк, байстрюитко, бенькарт, бестія, бидло, брехун, вушивець, доробало, драб, дурень, душогубець, збуй, зробок, копилюк, кримінальник, курва, латюга, ленка, льирва, марнотрат, матусенька, мерза, нехтолиця, окаятник, піяк, піячок, старитан, стерво, хабаль, шельма*.

Численну групу низькочастотних іменників становлять також назви тварин, птахів: *ведмідь, воробець, вуж, гадина, голубка, жєба, заєць, індик, кабан, каня, кертиця, кітка, когут, курочка, лебідь, лошак, лошачки, орел, песик, синичка, собака, сова, сойка, сорока, телиця, хрущик, худобинка, щенятко*.

Іменники з абстрактним значенням, які вжиті в новелах Стефаніка по одному разу, теж відзначаються неоднорідністю, вони репрезентують всі основні структурні й семантичні типи абстрактів, наприклад: *екзамент, акт, амбіція, антерес, апетит, бажання, байдужість, балакання, битва, бій, блакість, блиск, бранка, братство, бренькіт, булькотання, бунт, вандрівка, веселість, видіння, випадок, висота, вихід, відповідь, втома, галас, гордість, горе, диво, добиток, добича, добуток, дрож, дужість, дурничка, жєль, жєбри, забаганка, зависть, заводина, заняття, засідання, засуд, збитки, збір, зиск, змова, кербут, кар'єра, користь, крадіжка, краса, крок, курвинство, лежінє, ліцитація, лютість, лють, люфт, ляк, минувшина, мир, мляскання, многість, мовчанка, натиск, небезпека, невіра, негода, неправда, обачінє, обкидок, огроза, самотність, опам'ятання, оранє, оскарженє, переконання, переляк, пштя, підлість, підмова, посміховиско, потіха, розгін, розпуста, розрадошка, самота, світанок, скін, скрегіт, темрява, сонність, утіха, хроба, хрунівство, ціловання, чудо, шелест та ін.*

Низькочастотними у прозі Стефаніка є також більшість власних назв: *Австрія, Басарабіха, Босак, Варвара, Варшава, Вігень, Гамерика, Гусак, Дзіньо, Дідух, Дьидик, Калинюк, Касіянка, Кирило, Космінка, Куфлюк, Лазиренко, Летючий, Лугівський,*

Лукин, Лукинко, Ляпчінцький, Львів, Максимко, Митрашка, Михайлик, Міклошич, Настунька, Ністер, Оницук, Плав'юк, Срулик, Томин, Черемош та ін.

Отже, вже попередній кількісний аналіз лексики художньої прози Стефаніка дає змогу виявити поняттєві й словесні доміанти в його мовній картині світу. Зауважимо, що високочастотні слова новеліста, які фіксують значущість і художньо-зображальну актуальність певних концептів, пересічно помітно частотніші в новелах, ніж у сучасній українській художній прозі. Для вичерпної характеристики особливостей функціонування слів у новелах Стефаніка поряд із іншими дослідженнями необхідні подальші всебічні кількісні обстеження не тільки іменників, а й усіх частин мови і не лише щодо їх частотності, а й щодо співвідношення предметних і ознакових лексем, слів на позначення статичних і домінантних ознак, частиномовної структури речень, лівобічного й правобічного розгортання речень стосовно граматичного центру тощо.

1. Див.: Частотний словник сучасної української художньої прози: В двох томах. – Т. 2. – К.: Наук думка, 1981. – С.712-713.
2. Див.: *І.І. Ковалик, І.Й. Оцирко*. Художнє слово Василя Стефаніка. – Львів: Вид-во Львівського університету ім. І. Франка, 1972. – 101 с.
3. *Василь Стефанік*. Автобіографія // *Василь Стефанік*. Повне зібрання творів: В трьох томах. – Т.2. – К., 1952. – С.18.
4. Див.: *Дарчук Н.П.* Загальне й індивідуальне в авторському стилі. Автор. канд. дис. – К., 1975.

КРАКІВ ЯК ТЕКСТ ТА ЕСТЕТИЧНА ШКОЛА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

На зламі сторіч, коли сталося об'явлення літературного таланту Василя Стефаника українському письменству, людство жило тривожно-радісними передчуттями радикальних змін. Цей стан зокрема стосується й культури: у ній утверджуються нові стилі, новий різновид дискурсу, окреслюються нові філософські горизонти сподівань. Не кажемо вже про творчі постаті: десятки й сотні блискучих імен метеоритами прокотилися європейськими обширами; публіка не встигала забувати одних кумирів, як уже скандально народжувалися інші. У гущі цих штучних феєрверків сучасникам важко було розгледіти спалахи справжнього вогню, які через десятиліття й століття світитимуть на небосхилі далекими та ясними зорями.

Жити в атмосфері змін – не така вже проста річ. Хоча б через те, що в цих умовах не можна звикнути, при звичаїтись до якого-небудь усталеного порядку речей, який ніхто завтра чи післязавтра не порушить. Це добре, бо людині задається парадигма відкритості – до інших, до часу, до соціуму, до цілого світу як мірила власного Я. Разом із тим це погано, бо виробляється цілком зрозуміла відпорність до новацій: хочеться стабільності, сталості, затишності буття, а оскільки про таку сталість годі й мріяти, то людина шукає втечі в ерзац-буття. І це буває втеча у себе, родину, працю, творчість, мрію...

Помежів'я часів цікаве ще з одного погляду. У такі періоди – як зворотний відрух захоплення новизною та експериментаторством – звичайно гостро відкривається вартість традиції. Те, чим одні в пориві радикального оновлення схильні легко погребувати як зужитим побутом, спровокованим мотлохом культури, інші починають цінувати із особливим пієтетом. Традиція виявляє властивість порятувати від безоглядного пориву експерименту, вона унаочнює ту питому закоріненість, якою живе людина у культурі.

Василь Стефаник на роздоріжжях своєї епохи виглядає і традиційним, і модерним водночас. Парадокс? Але з парадоксів

складається не лише Стефаникова творчість. Вони нерідко органічно характеризують і світогляд майстра, і його оточення, і культурну ситуацію Галичини на межі XIX та XX століть, свідком і учасником якої він був. Ширше – парадоксальним є українське літературне життя цієї пори. На думку Максима Тарнавського, зміни українського письменства на початку XX віку в основному зводяться до чотирьох найхарактерніших ознак: 1) захоплення та схилення перед естетичною функцією, більше, ніж перед соціальною; 2) зосередженість на міському, а не сільському читачеві, відповідно також – суб'єктові літератури; 3) акцентування на індивідуальності як унікальній сутності, більшою мірою, аніж на індивідуальності в соціумі; 4) осмислення кризи в людському існуванні, розрив із минулим [1, 263].

Якщо розцінювати вказані ознаки як тест на модерність нашої літератури, то Василя Стефаника слід визнати невіддільним від цього процесу. Почнемо з останнього. Четверта ознака, очевидно, заперечень не викличе: Стефаник – письменник кризи, який конкретно і глибоко заявив своєю прозою про розрив із минулим, неможливість модерного існування в традиції та у згоді з традицією.

Щодо інших тез, то можна, звичайно, сперечатися про естетизм майстра, його орієнтацію на місто або село, соціальність його новелістики. Штрихи до такої дискусії й будуть тут запропоновані. Насамперед відзначимо, що надто вульгарними і спрощеними вважаємо характеристики Стефаника на кшталт “співець спролетаризованого селянства”. Взагалі, зазвичай у нас пересадно акцентувалося на традиційності Василя Стефаника (продовжувач традиції великих реалістів), селянській тематиці та трагічних мотивах його новелістики. Щоб дезавувувати подібні дражливі сьогодні стереотипи, вдаймося до своєрідної зворотної перспективи, цебто погляньмо на Стефаника у незвичайному світлі біографічних та естетичних фактів, які раніше ігнорувалися чи недооцінювалися.

Насамперед цікаво спостерегти знаменитого новеліста не у забронзовілій іпостасі, а в пору молодості, раннього життєвого досвіду, творення й першої апробації мистецьких вартостей. По-друге, це має бути сприйняття Василя Стефаника не у сільському, а в міському оточенні, зокрема на тлі провінційного Кракова, що на ту пору виріс до одного з найбільших культурно-мистець-

ких центрів європейського модерну. По-третє, слід уважніше поставитися до Стефаникових стосунків із естетизмом, бо, як видається, він не тільки не протиставляв його соціальності, а, навпаки, ніколи не зумів би досягнути глибини соціальної проблематики в літературі, коли б не пройшов школи рафінованого естетизму й не виробив у собі особливе чуття слова, образу, гармонії.

Отже, Краків останнього десятиліття неспокоїного дев'ятнадцятого віку. Саме цей Краків констелюється в біографії молодого Стефаника. Протягом восьми літ – від 1892 до 1900 року письменник мешкав у цьому місті. І без впливу Кракова годі досягнути творчий феномен Стефаника-новеліста, який, за оцінкою Івана Франка, “може, найбільший артист, який появився у нас від часу Шевченка” [2, 526]. Мабуть, легковажимо, коли вважаємо, що мужицький син був самородком, котрий досягнув вершини літературної техніки без сторонньої допомоги, без тривалого і нелегкого входження у сучасну культуру, яка репрезентувалася тоді передусім культурою міста.

Саме таке благодатне середовище набув молодий Василь Стефаник у Кракові. Топографування Кракова у його долі особливе серед міст, які добре знав, – Львів, Коломия, Дрогобич... Хоча вибір міста студій чинився з практичних міркувань – Ягеллонський університет, медицина, і спочатку Стефаник не міг призвичаїтися до нового та суєтного середовища великого міста, та згодом саме Краків став колискою його великого таланту. Тут знайшов письменник застосування своїм молодим силам і був запотребований – спершу як громадсько-політичний діяч радикального напрямку, а згодом – як поет і новеліст.

Краків часів Стефаника – місто динамічне й різнолике. 1890-і роки – саме той період, коли естетичний вибух “Молодої Польщі” ще тільки готувався, переважно підспудно, коли європейські новації обговорювалися з великим запалом, а молоді сили гуртувалися й гартувалися в численних дискусіях про майбутні шляхи мистецтва. Не одразу, але Стефаник таки увійшов у атмосферу цих суперечок та мрій, щоб вийти з неї вже сформованим письменником, із чітким естетичним credo та не менш чітко визначеними світоглядними переконаннями. Аби

з'ясувати характер впливу молодопольської столиці на покутського прозаїка, ми скористалися поняттям міста як тексту. Це поняття доволі всеохотне. Воно обіймає не тільки коло читання Василя Стефаника у Кракові або – ширше – літературного спілкування. Краків-текст – це значно більше. Тут належить брати до уваги й історичну традицію міста, яка бурхливо відроджувалася на межі століть, і полеміку текстів молодопольців та старших письменників, і дискусійний простір часописів, котрі формували натоді громадську думку... Не можна також знехтувати мистецько-культурними подіями, які буквально на очах змінювали духовне обличчя міста: це і виставки молодих малярів, і пафос відродження Вавелю у пресі та на громадських зібраннях, і зародження молодопольського театру. Словом, поняття міста як тексту виходить далеко за рамки теми Кракова у творчості чи творів, писаних у цьому місті. З усього симбіозу названих чинників народжується “певний синтетичний надтекст” (В. Топоров) [3, 275], завдяки якому і з допомогою якого Краків виходить поза рамки матеріальних вимірів у сферу символічного і містичного.

Справді, матеріалізувати Краків із текстів Василя Стефаника повною чи хоча б достатньо репрезентативною мірою навряд чи вдасться. По-перше, через вибірковість та фрагментарність згадок про місто в записках письменника. По-друге, через те, що багато речей, які безпосередньо впливали на свідомість Стефаника та його естетичні смаки, молодий автор ще не міг повноцінно реалізувати у слові та осмислити раціонально. Тут і починається той магічний вплив Кракова як надтексту – міста багатолікого й різного, яке водночас деморалізує і приваблює, наркотизує інтерес до себе. 1896 року студент медицини із Покуття писав у листі до Ольги Гаморак: “В Кракові всьо благополучно. Біда схована в сутережах, слабкість в клініках, злодійство в арештах. По улицях ходя лиш самі порядні люде. Спочатку пригнітала мене возня великого міста і відбирала мені всяку енергію, але тепер вже уходив-єм ся. По решті се доля кожного, що надїде з тихого села у в[елике] місто” [4, 83]. Ці слова писалися, очевидно, тоді, коли бар'єр несприйняття міста було вже подолано, і це, між іншим, було важливим етапом в ініціації Стефаника як громадянина, людини й письменника. Входження

у середовище Кракова починалося із відторгнення: студент не сприймав гамірного й суєтного міста, а майже весь час проводив у чотирьох стінах, студіюючи та читаючи. Зате пізніше інтерес до спілкування і пізнання вів його далі й далі – аж до того стану, коли місто стало потребою душі.

Чому, власне, Краків? Невипадковість цього життєвого і творчого вибору багаторазово відгукувалася в долі Стефаніка. Не раз його осмучували львівські події та знайомства; мабуть, коли б автор “Синьої книжечки” починав свій творчий шлях у Львові, він склався б таки по-іншому, принаймні, менш щасливо й стрімко. Виникали також альтернативи Відня або Праги як місця навчання й замешкання, проте ці альтернативи також навряд чи були рівнозначними. Відень напевне б прикро вразив Стефаніка столичною пихою та зарозумілістю. Прага, очевидно, менше б сприяла розвитку його українськості, адже українське культурне життя активізувалося там значно пізніше – у 1920-30-х роках. Краків же, при всій своїй різноликості, давав змогу віднайти свою нішу, свій терен зацікавлень і самореалізації.

Про особливу атмосферу Кракова як міста культури пізніше добре сказав Владислав Оркан. У листі до Богдана Лепкого, дораджуючи українському поетові місце замешкання, він порівнював град Крака з іншими тогочасними містами – Варшавою та Львовом. Оркан висноував: “Єдиний Краків, як давніше, є містом для служителів науки й мистецтва. Далеким від шовінізмів прикордоння, розважливим” [5, 438]. Польський письменник мав на увазі передусім дух національної й суспільно-політичної толерантності, яким відзначався Краків. Радикал Стафанік принаймні почувався тут затишніше, ніж у Галичині, де за його політичні переконання переслідували й ув’язнювали. Та й національне походження у Кракові не сприймалося так дразливо, як, можливо, у Львові.

Українська культурна громада існувала в цьому місті здавна. Переживала вона, звісно, часи розквіту й занепаду, але стан цей залежав не тільки від властей міста, а й від активності самих українців. 1887 року з ініціативи студентів-українців виникла Академічна громада при Ягеллонському університеті. Її найактивніша діяльність припала на 1888-1890 роки: органі-

зовувались публічні лекції та дискусії на актуальні суспільно-політичні й культурно-національні теми, діяла чимала українська бібліотека (близько 600 томів) [6, 236-240]. Але кількома роками пізніше, власне, тоді, коли до Кракова приїхав Стефанік, присутність українського чинника була ледве відчутна: Академічна громада, деморалізована політичним розколом, підупала, а 1895 року вона зовсім припинила свою діяльність. Протягом 1895-1901 років спостерігається “певна депресія в українському русі у Кракові” [6, 246]. Наступний спалах активності починається 1901 року, коли до Кракова приїхало багато студентів-українців із Галичини й було відновлено роботу українського товариства. Отже, у часи Стефаніка національно-культурне життя українців у Кракові було слабким, і це між іншим спонукало студента медицини із письменницьким талантом шукати знайомств та приязні із польськими діячами. Значно активнішим було життя політичне, тож Стефанікові неважко було знайти симпатиків своїх радикальних переконань.

Чи не найпривабливішою рисою Кракова була його відкритість. Місто охоче сприймало культурні здобутки інших міст і народів, адсорбувало їх і тим збагачувало свою культурно-національну ідентичність. Особливо активізувався цей процес із зародженням руху Молодої Польщі. Адже апологети цього руху мали різне походження: хтось із них належав до потомствених краков’яків, як Станіслав Виспянський, але більшість приїздила до Кракова із близьких і далеких країв, як, скажімо, Станіслав Пшибишевський із Німеччини чи Владислав Оркан із Підгалля. Цікаво, що Краків приймав таких *tułaczów i wędrowców* (блукачів і мандрівників) прихильно, а не вороже, без огляду на походження та соціальний стан, давав змогу утверджуватися та робити кар’єру. І це створювало ту високу атмосферу творчості й пошуку, без якої неможливий був би спалах “Молодої Польщі” й зокрема кожного з її визначних творців.

Відкритість Кракова була передумовою для культурного кореспондування міста з іншими європейськими центрами, такого важливого для повноцінного утвердження Кракова в модерному світі. Саме через те він стає колискою нових естетичних пошуків, де “перехрещувалися інспірації, що похо-

дили з Відня, Парижа, Брюсселя, Мюнхена; тут витворилася філософія Молодої Польщі і її символічний багаж; тут з'явилися перші твори в новому, декоративному стилі, співзвучному європейській сецесії” [7, 250]. Цей візуальний образ нового Кракова, хай меншою мірою, але також впливав на свідомість Стефаніка. Зрештою, візуалізовані образи теж належали до краківського надтексту. Польське малярство цього періоду переживає захоплення імпресіонізмом, художники ідуть на пленер, вивчають найтоншу гаму сонячного освітлення, сміливо експериментують зі світлом. З 1895 року, коли директором краківської художньої школи (Szkoły Sztuk Pięknych) став Юліан Фалат, який за кілька років зреформував її в Академію, публічні художні виставки стають важливим атрибутом культурного життя міста. Але – при всій активності формальних пошуків – польське малярство примножує силу ідейних змагань, звертаючись до національної та світової історії, до філософських та психологічних аспектів творчості. Без міфологізму уяви важко собі уявити творчість молодопольаків. Потужний національний міф Яна Матейка наприкінці минулого століття поступився розмаїтому візійному світові краківських модерністів – Яцека Мальчевського, Станіслава Виспянського, Юзефа Меґоффера. Письменники нерідко піддавалися чару вражаючих зорових образів. А чого вартий факт естетичного синтетизму Виспянського, що як письменник сприймав світ оком художника, а як маляр мислив поетично-літературними образами!

Атмосфера відкритості захопила й Василя Стефаніка, попри те, що від природи він був мовчазним та настороженим до нових знайомств. Коло його польських знайомств досить широке, але тут мало не кожне ім'я – то таки ім'я! Стефанік знайомиться і спілкується із Станіславом Виспянським, Тадеушем Міцінським, Казимиром Тетмасром, Францішеком Новицьким, пізніше заприятельюється із Владиславом Орканом та Станіславом Пшибишевським. Спілкування стає органічною потребою, яка нерідко заступає обов'язкові студії з медицини. У листі до Лева Бачинського від 4 грудня 1893 року читаємо зізнання: “По 7 год. сижу між мерцями, потім спасаю мир політикою, етикою (Спенсера, Золя, Дюма), бігаю по всяких Kołkach literackich...”

[4, 27]. Це захоплення літературою, літературним життям, суперечками про шляхи мистецтва, його модернізацію та національну традицію, які тоді часто точилися в колі молодих, дало неоціненно багато для молодої спраглої душі Стефаніка.

Від перших блискучих літературних успіхів Стефаніка побутував стереотип критики про письменника-самородка, котрий не мав (і, мовляв, не потребував) жодної естетичної школи. Цей стереотип, між іншим, склався під впливом відгуків найавторитетніших критиків, як, наприклад, Станіслав Пшибишевський чи Іван Франко. Так, Пшибишевський вважав молодого письменника з Покуття за *twórcę zrodzonego z ziemi*, “вихований на європейському письменстві, був здивований відкриттям, яке зробив” [8, 281]. Пізніше Богдан Лепкий, характеризуючи твори новеліста, також делікатно обмине його естетичну школу: “...Уміє він такі звичайні теми опрацювати з незвичайною силою і викликувати ними незвичайні, нові враження”. Але звідки те уміння? Чи могло воно виникнути саме собою, без жодного естетичного ґрунту?

Закрадається сумнів, чи не лукавили критики в подібних оцінках. Ні, йдеться не про властиве лукавство, не про зумисне обмовлення. Просто кожен критик, оцінюючи письменника, мимоволі накладає на його творчість певні кліше, в істинності яких сам упевнений. І цей мимовільний його гріх програмує певну похибку критичної оцінки. Так і зі Стефаніком. На перехрестях оцінок його новелістики добре вгадуються профілі поцінувачів. Мотиви могли бути різними. Скажімо, містифікація природженого таланту, що не потребує втручання та набуття техніки, так пасує модерністській філософії творчості, зокрема авторській філософії Пшибишевського, який сприймав мистецтво в категоріях Абсолюту й Провіденції.

Інша колізія викривленого дзеркала пов'язана з оцінкою раннього Стефаніка редакцією “Літературно-наукового вісника”. У цій історії виразно проявилися позиції обох сторін: редакції галицького часопису (в особі Осипа Маковея), яка вважала за моральний обов'язок повчати молодих авторів, і автора, котрий був цілком свідомий сформованості своєї творчої манери й не мав наміру відступати перед неадекватною критикою, хоч би вона йшла від наймаститіших авторитетів. Якщо взяти до

уваги, що Стефанік писав до Львова свою програмну відповідь не із далекого провінційного містечка, а із молодопольського Кракова, маючи за плечима неабияку культурну обізнаність і переконаність ґрунтового знайомства із сучасним літературним процесом та літературною технікою, то стає зрозумілим його упевнений тон і категоричність висновків. Автор свідомо відкидає звинувачення у невиробленості стилю, у відсутності *естетичних заокруглень* і доводить обґрунтованість, професійну компетентність того письма, до якого вдається. Він однозначно відмовляється від ролі учня та декларує цілковиту зрілість стилю, впевненість у своїй індивідуальній естетиці: "...Мої образки, аби їх хто-будь прочитав, то чув би естетичне вдоволене" [10, 73-74].

Тим часом літературним університетом Василя Стефаніка стали вісім краківських років. Характерно змінюються його читацькі смаки та вподобання – від захоплення позитивізмом, у межах якого найвиразніше проявився інтерес до Золя та російської прози, до адорації модерної літератури Заходу та Польщі. Глибину почуттів і літературну віртуозність знайшов український студент у поезії Бодлера та Верлена. Захоплювала його новітня європейська драма – Ібсен, Метерлінк, Гауптман, Стріндберг. Ці імена, так само як і ім'я знаменитого автора "Заратустри" Фрідріха Ніцше, найчастіше звучали на дискусіях, проваджених університетською та творчою молоддю в краківських кав'ярнях. Навіть такий побіжний перелік імен засвідчує якнайсерйозніше літературне навчання молодого Стефаніка, його неповерхову обізнаність із цілим масивом новоевропейської культури. І змушує засумніватися в тому, що Василя Стефаніка на початку 1900-х років можна було сприймати лише як самородка, поета від землі, що не зазнав впливів, а літературну майстерність набув від природи, з даром таланту.

Краківський текст причетний до цікавої, напівмістичної об'яви молодого Стефаніка. Ідеться про збірку "З осені", написану протягом 1896-1897 років у Кракові. Це мав бути дебют Стефаніка-поета, бо книжку складала його поезія у прозі. Але автор, якому не вдалося зацікавити видавців своїм творінням, вчинив із ним рішуче й безапеляційно: знищив. Разом із тим рукописом Стефанік знищив у собі зароджувану лише кар'єру поета, так само як і спокусу: творити модне. Відтоді він творитиме лише

справжнє, нехтуючи моду, проте не ігноруватиме тих високих уроків Слова, які мав у краківському середовищі.

У листах із Кракова Стефанік часто писав про самотність, тугу, сум, відчуття чужини. Ці настрої навіювались не так конкретними обставинами життя у місті, як світовідчуттям письменника, в якому центральним пунктом завжди лишатиметься його рідний Русів – родина, сусіди та знайомі, словом, ті мужики, задля яких він присягався писати. І коли ведеться тут мова про Краків межі століть, то, звісно, не для того, аби ідеалізувати це місто. Не було воно ідеальним для молодого Стефаніка, але ж не можна заперечити й того очевидного факту, що саме у Кракові син покутського селянина зазнав найвищого щастя натхнення, відчув себе наймогутнішим із людей, бо мав своїм скарбом Слово. У Кракові він став знаменитим, проте визнання, отримане на чужині, на відміну від батьківщини, не лише окрилює, а й зобов'язує. Коли ж оцінювати настрої, що опановували новеліста у місті Молодого Польщі, то треба зважити на своєрідне ставлення Стефаніка до міста взагалі. Його нелюбов до міста й туга за селом мають причини не в конкретних обставинах часу й місця, а більш глибокі, світоглядні, що йдуть від гострого почуття кривди, яке було притаманне письменникові. Злигодні та біди життєві, які найвиразніше проявляло тогочасне місто, сприймалися тут особливо відразливо. А найбільше – галицькі та буковинські емігранти, які так запали в душу, – про них не тільки часті репліки в листах, але й найсильніші новели та шкіци. "Антиурбаністичні акценти, знаменні для модернізму, – пише Ельжбета Вишневська, – у Стефаніка впливали з його глибокого гуманітаризму, з несприйняття сучасної цивілізації, що руйнувала первісну природу. Це власне модерністичний бунт проти міста як збіговиська людей, ворожих і чужих одне одному" [11, 189]. Така загальна настанова, звісно, є характерною і поширюється на Краків не більше, ніж на будь-яке інше місто.

Краківський текст творив ті умови, в яких народжувався стефаніківський текст, у яких складалася індивідуальна естетика майстра. Поєднання в ньому різнорідних впливів та чинників – деталь, не менш важлива, ніж стійкість та відпорність молодого Стефаніка щодо невластивих впливів і легковажних захоплень. Страх збочити, зазнавши шкідливого впливу, був, скажімо, перед

СПЕЦИФІКА НОВЕЛІСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

зустріччю з Пшибишевським, але ця зустріч, яка переросла у приязнь обох, дала підставу переконатися молодому літераторові у певності власної позиції.

Стефанік відчував Краків так само по-різному, тонко вловлюючи настрої, якими жило це місто. Поза всією конкретикою, яка кшталтує певний рівень культурної свідомості (а це читання книг і часописів, відвідання театру, враження інтелектуального спілкування), він сприймав ще й Краків-надтекст, нелегкий до зрозуміння зі стороннього погляду. “Є в чоловіці щось більше як звірска любов і передчуте о якімось містичним світі” [4, 198]. Цей містичний світ, що зваблював Правдою, Вічністю, Славою, відкрився українському письменникові у місті новітнього польського відродження.

1. *Tarnawsky Maxim*. Modernism in Ukrainian Prose // *Harvard Ukrainian Studies*. – Vol. XV (Desember 1991). – Nr 3/4.
2. *Франко Іван*. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1982. – Т. 41.
3. Необхідність кшталтувати у студії міста як тексту саме такий надтекст обґрунтовує дослідник у праці про Петербург. Див.: Петербург и “Петербургский текст” русской литературы (Введение в тему) // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.
4. *Стефанік Василь*. Повне зібрання творів: У 3 т. Т. 3. Листи. – К., 1954.
5. “Kraków jedynie, jak dawniej, jest miejscem dla ludzi nauki i sztuki. Dalekim od szowinizmów kresowych, rozważnym”. Див.: *Siwicki M.* Bohdan Łepki (W setną rocznicę urodzin) // *Słavia Orientalis*. – 1972. – R. XXI. – Nr 4.
6. Див. про це: *Łukawski Zygmunt, Serczyk Władysław A.* Młodzież ukraińska na wyższych uczelniach krakowskich // *Kraków – Kijów. Szkice z dziejów stosunków polsko-ukraińskich*. Pod red. Ant. Podraży. – Kraków, 1969.
7. *Kszysztofowicy-Kozakowska Stefania, Stolorz Franciszek*. Historia malarstwa polskiedo. – Kraków, 2000.
8. Див.: *Василь Стефанік* у критиці та спогадах. – К., 1969.
9. *Лепкий Б.* Посвяти Василеві Стефаникові. Збірник. Тернопіль, 1967.
10. *Стефанік Василь*. Повне зібрання творів: У 3 т. – Т. 2. – С. 73-74.
11. *Wiśniewska Elżbeta*. Wasył Stefanyk w środowisku literackim Krakowa // *Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich*. Praca zbiorowa pod red. Stefana Kozaka i Mariana Jakóbca. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1974.

Моріс Бланшо, розмірковуючи у літературно-критичних есеях над прозою Кафки, вивів надзвичайно містку формулу мистецтва художнього слова: “Література – це відмова від бажання говорити, занурена в соляні стовпи завмерлих слів...” [2, 39]. Дійсно, слово мовлене втрачає високий сенс істини, стає “втраченим раєм, якого ніколи не було”. І лише вибраним вдається класти на папір монументально ваговиті слова. Василь Стефанік належить саме до таких митців рідкісного таланту, що їм до снаги опредметити в слові невловиме, “сенс того, що не має сенсу, витиснутий на слові як вияв непрозорості існування...”, сенс невідворотності самого буття. Власне, ця екзистенційна домінанта і вмотивовує, на наш погляд, чільні прикмети поезики Стефаникової прози.

Художній твір – це складний “організм”, що має свою “плоть” і свій “дух”. Могутній “дух” прози Стефаніка – “оцінний”, т.зв. “ідеологічний” (Успенський) рівень поезики його творів – пориває до життя плоть його “новел”, ламаючи будь-які канони форми. Світоглядною ж домінантою його прози є трагізм. І тому його стиль маломовний, шорсткий – це “соляні стовпи завмерлих слів”. Це стиль, вагітний мовчанням, як самою істиною. “Пиши кров’ю, каже Заратустра, – і ти зрозумієш, що кров – це дух”. Стефанік писав кров’ю власного серця. Воно обкипало болючими згустками, але освячувало слово високим духом любові й істини. “Не пиши так, бо вреш”. Писав. Бо мусив опредметити біль буття. А коли міг не писати, то мовчав. І мовчання тривало довго.

Стефанік витесав пам’ятник людському терпінню й стражданням, тяжким, як камінний хрест. Межовий знак світу нащадків прадавніх оріїв, що роблять, як каже персонаж новели “Палій”, “Божу роботу” – сіють, плекають, жнуть... Живуть нею і вмирають з думками про неї. Це – світ вигнанців із раю, приречених нести тавро первородного гріха. В поті чола свого здобувати насущний, в муках родити дітей і хоронити їх, вперто (та марно!)

намагатися прогнати смертельну тугу, що світить через зіниці аж із глибин душі (“Бесараби”). Прах – із праху взяті – прахом стануть... Чи, може, сіллю цієї землі: “... вбиті по коліна в землю, вони у безтямній многості падали і здоймалися... земля стогнала під ударами їх серць” [14, 82].

В українській літературі досить продуктивним у всі часи є антеїзм, модель світу, що постає із Біблії як головного джерела “недислокованого міфу”. Ця модель своїм підложжям має, окрім інших чинників, християнську доктрину трансубстанції (Н.Фрай), за якою жнива і збір, хліб і вино є саме тілом і кров’ю Агнца, отже, праця коло землі – Божа робота.

Стефаникові герої, як і герої Шевченка, Самчука, живуть у світі терпінь – “все від Бога” – і обов’язку. Квієтизм як внутрішній імператив його персонажів обумовлений вже етнопсихологією українців як нації “селянської”. А для психіки селянина, зв’язаного з природою та землею, визначальною, на думку В.Яніва, є релігійність. Окрім того, українцям як нації властива “філософічна застанова про призначення людини й істоти життя” [19, 146]. Ця риса, у свою чергу, “вісню відношення життя робить не саме життя, але щось вище за нього, якусь його “трансценденцію”, ідею чи ідеал, що перевищує границі життя” [19, 146].

Стефанік, пишучи про своїх селян, вмотивовує їх поведінкову модель саме цими рисами. Щоденний шлях їх – тяжкий і водночас бажаний. Найбільша трагедія – втрата землі, ґрунту. Тоді навіть піщаний горб в околицях Русова набуває планетарних розмірів. Іван Дідух залишає тут свою душу. Знаючи, що на чужині (до якої, може, і не доїде живим), він, Іван Дідух, вже не буде собою, ставить на рідній землі собі і своїй жінці пам’ятник: “Та я вас прошу, газди, аби ви ніколи мого горба не минали. Будькотрий молодий най вібіжить та най покропить хрест свіченов водицев...” [14, 56]. Земля для Стефаникових селян – не просто засіб для існування, це святиня, це батьківщина, з якої народжується Батьківщина. Тому найважливіший заповіт для них – “... землю цулуй, де си поступиш” [14, 117]. Ю.Вассиян слушно зауважує: “... прив’язаність до землі не зробила із Стефаникових героїв рабів, що ненавидять джерела своєї залежності, але суверенних людей, що відчули в собі благословення родючої сили землі, прийняли її і здобули тим тверду моральну базу свого існування” [3, 39].

У одному з наймонументальніших творів Стефаніка – новелі “Камінний хрест” – тема еміграції як руйнування моноліту нації реалізується значною мірою через приховану біблійну метафору “наріжного каменя”, що не знайшов свого призначення, та мотиву грядущого апокаліпсису: “То як часом якась долішня хвиля викабутить великий камінь із води і покладе його на берег (...). Блімає той камінь мертвотними блисками, відбитими від сходу і заходу сонця, і кам’яними очима своїми глядить на живу воду і сумує, що не гнітить його тягар води, як гнітив від віків. Глядить із берега на воду, як на утрачене щастя” [14, 52]. Наріжний камінь фундаменту нації, сіль землі – саме такі Дідухи, що їх, розгублених, вирваних із рідного середовища, масово бачив Стефанік на Краківському вокзалі.

Антеїзм Стефаникових героїв визначає і мірило їх моралі – містке, як сама правда, і ваговите, як зерно. Прощаючись з Дідухом, селяни кажуть: “Були-сте поредний чоловік, не лізли-сте натрапом на нікого, нікому-сте не переорали ані не пересіяли, чужого зеренця-сте не порунтали” [14, 57]. Структуру української духовності, на думку дослідників цієї проблеми, завперш становить “почуттєвість” та “інтровертизм”. Для націй інтровертивних на рівні мистецьких стилів найорганічнішими є романтизм, символізм та експресіонізм. У творчості Стефаніка, митця, що репрезентує націю інтровертивну та почуттєву, відсутні архетипи “пасторального”, “романсового” (Н.Фрай) характеру, світ його прози – екзистенційно чорно-білий. Персонажі цієї прози у своїм трагізмі буття монументальні. Стефанік писав не стільки про нужду, багатих і бідних, його твори – це опредмечений біль буття, одна з центральних тем літератури експресіонізму. Цей біль він опредметив у селянах, бо найкраще їх знав. Адже для нього – лише мужики “двигають цілу вагу посвяти, кроваву і невольничу, за поступ цілої нації”. Інтелігенція для нього – “... то, що вродилося тому п’ятдесят літ, і є маленьке та до того миршаве” [12, 416-417].

Стефаніка-експресіоніста, вочевидь, цікавила ймовірність реальності опредмечення болю в слові. Тому його стиль такий гранично напружений, рельєфний. “У хатині, що лізе під горб, як перевернутий хрущик”, – такими рядками починається новела “Сама-саміська”. Увесь твір пульсує “опредмеченим болем” немічної старої, що відчуває його на порозі смерті лише як окремі

рефлекси. Моріс Бланшо зауважував: “Література не висловлює біль, а робить існуючим в іншому модусі, наділяючи його матеріальністю, відмінною від тілесної, – матеріальністю слів, що позначають той розлад світу, за котрий видає себе страждання. Такому предмету зовсім не обов’язково відтворювати зміни, що переживаються нами внаслідок болю: він створюється для того, щоб явити свій біль, а не відтворювати його” [2, 78-79]. Як зрозуміло, творчі зацікавлення Стефаніка закорінені значно глибше побутово-етнографічної чи соціальної площин. Його художня концепція дійсності суголосна, з одного боку, основним філософським засадам експресіонізму: світ жорстокий, несправедливий, приречений на страждання. Однак його твори також закорінені і в найяскравіших виявах національної ментальності. Тому, опромінені любов’ю митця і його духом, вони заперечують зло. Стефанікові герої, несучи свій хрест, часто тамуючи в грудях пекучий біль втрати, живуть любов’ю. Любов’ю до Бога, до людей, до України.

Новела “Марія” тривалий час залишалась у затінку монументальності “Камінного хреста”, бо через високий пафос національного, громадянського звучання твір був дуже незручним для критики часів активного плекання “жовтневих крил новелістики”. Адже в кожному його рядку прочитується болюче питання багатьох поколінь українців: “Ми є і нас нема. Де ми?” У цій новелі – глибина Стефанікових сокровених сподівань, надій на державність України. На думку Ю.Вассіяна, найбільшою цінністю, що її “відкрив Стефанік у живому портреті українського села”, є “розвинене почуття самовартости, що так інтенсивно виражає душевну викінченість Стефанікових людей”, “підносить їх понад рівень духовно індиферентної масовости”, “аморфної звірячої стадности”. Персонажів новели “Марія” вирізняє ця “автономія духа”, що виростає до рівня національної самосвідомості.

Завдяки поєднанню у хронотопі сюжету новели двох часових площин Стефанікові вдалось у невеликому за обсягом творі “вмістити” події цілої доби. Марія думками і серцем лине у свою молодість. Її спогади становлять своєрідну “новелу в новелі”. Вона згадує ті щасливі дні, коли її сини були біля неї, коли вони вчилися, а вона “ходила за ними по всіх містах, носила на плечах калачі й білі сорочки”. Переключення хронотопу сюжету в

минуле реалізується значною мірою завдяки кільком лапідарним штрихам, що підкреслюють антеїзм героїні. Ось Марія молода, вона жне з чоловіком на ниві, “дзвонять до сну дітям серпами”, вона вщерть сповнена тихого щастя, випромінює радість і любов. Щебетання дитячих голосів, праця біля землі, любов до свого чоловіка – ось що становить сенс Маріїного буття. Однак ця жінка-мати воістину наділена рисами “правдивої аристократичности”, “одвертістю душевного овиду”. Марія здатна, йдучи за своїми синами, виплекати в собі високу національну свідомість. Духовна велич матері і глибина її любові розкривається вповні у епізоді прощання з синами. Маріїні діти добровольцями вступили до лав січового стрілецтва, пішли здобувати для України вимріяну волю. Серце матері рвалось від болю, але Україна кликала її дітей шелестом хоругв і прапорів, громом січових пісень, і Марія віддає їй свій найдорожчий скарб. Використовуючи елементи техніки сюрреалістичного колажу, Стефанік надзвичайно точно “опредмечує в слові” материнський біль: “Попід мури мами держали серця в долонях і дули на них, аби не боліли” [13, 181].

Стефанік створив новелою “Марія” неперебутній пам’ятник українській матері-громадянці. Образ цей увібрав і життєвий прототип, і літературний, і переплавлену в горнилі страждань власну авторову любов, і тугу за своєю матір’ю. Не випадково героїня Стефанікової новели названа іменем Матері Божої. Саме це ім’я обрав для героїні своєї найкращої поеми Шевченко, саме так назве свою героїню Улас Самчук, кількома десятиліттями пізніше явивши світові Україну, розіп’яту на хресті ще однієї страшної національної трагедії.

Особливостями світобачення Стефаніка, “ідеологічним”, “оцінним” рівнем поезики його текстів зумовлена і своєрідність їх форми та архітектоніки. Його прозу важко назвати новелами у традиційному сенсі цього жанру. “Часто говорять у нас про новели Стефаніка, але це звичайне непорозуміння. Кілька новел серед спадщини Стефаніка є (наприклад, “Басараби”), та назагал його жанр – це безсюжетна мініатюра” [5, 29]. Адже новелістична форма передбачає струнку, викінчену композицію. Стефанікові ж твори зумисне невикінчені, “нешліфовані”. Однак, з іншого боку, нарисовим формам не властива така згущеність, насиче-

ність емоційних тонів, якою позначена його проза. На наш погляд, Стефаникову прозу слід радше означувати в жанровому аспекті тими категоріями, що їх пропонує Н.Фрай – т.зв. “розповідними категоріями літератури, що є ширшими і логічно давнішими, ніж звичайні літературні жанри [17, 132]. Фрай виділяє чотири такі категорії: трагічну, романтичну, комічну та іронічну. Саме трагічна розповідна категорія літератури є найбільш адекватною художній свідомості Стефаніка, що базувалась на виразно трагічному світовідчутті. Ця категорія як спосіб організації його тексту уможливує для прози автора відхід від строгих канонів новелістичної архітектоники. Світ Стефаникової прози визначається не акцентами на незвичайних подіях, не прагненням ефекту, не пошуками новелістичного пуанту. Події, що їх автор робить основою своїх сюжетів, нехай часто і виняткові – “Новина”, “Злодій”, “Басараби” – все ж подаються як звичайні, буденні. Основне навантаження зміщується на дійсно новелістичну напругу наростання конфлікту, новелістичний принцип розкриття характерів. Адже виняткове – це, до певної міри, випадкове. А “... випадкові страждання – це неіснуючі страждання, як і випадкова смерть – неіснуюча” [7, 50].

Доволі незвичайна подія – самогубство – для роду Басарабів є невідповідною. Це – кара за гріх до сьомого коліна, родове прокляття, що давить своєю неминучістю. Стефанік обриває новелу саме тоді, коли сюжетна напруга сягає кульмінації. Новелістичний пуант залишається незреалізованим, фінал твору – відкритим. Однак автора і тут більше цікавить “опредмечений біль буття” – етимологія гріха. Світ Стефаникових образів – надто об’ємний, монументальний, тому філігранні решітки традиційно вишуканої новелістичної композиції для нього затісні. Жодна химерна архітектура (чи то архітектоніка) не втримає, не вмістить цей масив, естетична приваба якого – саме в його буттєвій, екзистенційній сирій неприлизаності, нешліфованості.

Літературознавці, що досліджують особливості поетики літератури експресіонізму, виокремлюють певні специфічні риси композиції експресіоністичних творів. Вважається, що проза такої якості “...має антицентричний характер; тут немає ні замкнутості класичної композиції, ні вирівняності реалістичних або навіть імпресіоністичних форм. Навпаки, композиція (...) вільно-

лінійна” [11, 178]. Ця “вільно-лінійна” побудова твору часто реалізується через техніку колажу. У Стефаниковій прозі ця техніка підпорядкована розкриттю глибинних структур психіки його персонажів, що закорінені в “антеїзмі” і “відчутті Божої присутності”. Слушною бачиться в цьому контексті думка Бахтіна: “(...) тими елементами, із котрих складається образ героя, служать не риси дійсності – самого героя і його оточення, але значення цих рис для нього самого, для його самосвідомості” [1, 123]. Чудово ілюструє цю тезу новела “Скін”. В пригасаючій свідомості старого Леся зринають галюцинативні видіння – “горлаті дзвони над ним дзвонять, крисами голови доторкають. Голова йому розскакується, зуби з рота вилітають. Дзвонів серця відриваються від них, і падають йому на голову. І ранять...”. То мучить його сумління, бо “... помінив купити дзвін, аби по селу вогонь вістив (...) та й все не вітекав” [14, 85]. Для конаючого Леся, як майже для всіх Стефаникових персонажів, визначальним “оцінним” критерієм є відповідність його приватного життя християнським законам. “Згори, з височенної високості снопи ячмінні кербутом на нього падають. Падають і закидають його. Остина лізе в рот, у горло. Палить червоними іглами і вся навколо серця сходиться, і пече пекельним огнем, і ріже в самське серце...” [14, 85]. То – Лесів гріх. Чужа кривда (Мартиніві не дав заробленого ячменю) запікається біля серця, страшним тягарем лягає на душу.

У світі Стефаникових героїв голос власної совісті чинить суд вже на пограниччі цього і того світу... Реальне й ірреальне переплітаються. Мистецька інтуїція письменника, “опредметивши біль” гріха й покари, визначила і своєрідність композиції. Д-р Вассиян зауважує: “Лінія композиції влучає в центральне місце (...) щоб дістатись в останньому образі до катастрофальних зрушень душі, якими є голос совісті, рефлекс заподіяної кривди” [3, 63].

Світ Стефаникової прози – це модель українського космосу, в центрі якого – трансцендентальна ідея, що перевищує границі життя. І часопростір сюжету формується за сіткою координат: хата (родина) – праця (лан) – духовність (церква). Як чужорідний елемент, зірки йдуть метастази гріха – хаосу – на узбіччі цих координат корчма. Де хліб святий пускають на пуста. Саме в корчму ведуть манівці тих, хто збився зі шляху. Там не просто

пропивають ґрунтець – втрачають ґрунт під ногами, тверду моральну базу свого існування... Тому діти мусять бити батька, аби не пускав їх по світу з торбами (“Лесева фамілія”).

Дорога починається з порогу. З порогу рідної хати. У Стефаниковій прозі саме цей хронотоп є одним з найпродуктивніших. Часто він стає межовим знаком між минулим і теперішнім. Антін Форналь (“Синя книжечка”) пропив ґрунт і хату, з газди став наймитом. Поріг рідної хати не пускає його в світи, однак Антін не може повернутися в те, що залишилось за порогом – в минуле, в космос родини, де лунали голоси і сміх його дітей, де був хліб святий і чиста сорочка: “Йду я з хати, геть цалком вже виходжу, та поцілував-сми поріг, та й іду. Темний світ навперед мене” [14, 19]. Виводили із села молоденького парубка із обстриженою головою. Мама стояла на порозі. На цей поріг Миколай повернеться вже хіба що в домовині. Звідси, з цього порогу, колія нестиме у світи старого батька збирати сина в останню дорогу і відмолювати його гріх (“Стратився”). Іваниха (“Камінний хрест”), прощаючись з усім рідним перед дорогою в далеку й чужу Канаду, “... обчепилася руками порога і приповідала: – Ото-сми ті виходила, ото-сми ті вігризла оцими ногами!” [14, 59]. Свідомість злодія, поставленого в межову ситуацію-передчуття неминучої смерті – ототожнює поріг із рятівним оберегом; “Я ще хочу образ цулувати, я ще хочу поріг, я хочу всіх, всіх, де хто є на світі” [14, 132]. У новелі “Суд” поріг також стає межею між життям і смертю. І це гостро відчують приречені.

Ю.Вассиян серед рис “правдивої аристократичности” Стефаникових героїв вирізняє відвагу жити. Дійсно, смерть у їхньому світі не антитеза життю, а його складник, що увиразнює саме буття, надає вищого сенсу, є “цивілізаційною силою, що веде до розуміння буття” (М.Бланшо). І тому про життя можна і слід говорити. Герої Стефаникових творів прагнуть жити по-справжньому, без бутафорії, тому і смерть їхня не містить фальшу. “Бажання жити по-справжньому, як повинна людина, або (...) взагалі не жити” [18, 23] – такий їхній вибір. Чи не тому серед його героїв багато самогубців. У одному із своїх листів сам митець зізнався: “У родині Стефаників є багато випадків самогубств. Мій нарис “Басараби” – то є правдива історія фамілійна” [12, 276]. Смерть у Стефаниковій прозі може опредмечуватись навіть у метафо-

ричному хронотопі, що стає знаковим для всієї фабули. “Введення якогось знака, який є провісником символу або засобом подачі фабули як здійснення пророцтва, заданого на початку (...) у своїй екзистенційній проекції підказує зародок долі, який не можна обминути” [17, 116]. Саме такий “зародок долі” віщує хронотоп заходу сонця в новелі “Виводили з села”. Трагізм сприйняття кривавої смуги на обрії поглиблюється введенням символічного порівняння хмари із “закервавленою головою якогось святого”: “Над заходом чорна хмара закаменіла. Довкола неї заря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися проміни сонця” [14, 19]. Доля молодого рекрута наперед визначена: в ній – жодних випадковостей. Сюжетне продовження новели і її завершення – “Стратився”. Разом – замкнене коло, в якому – тема гріха й ірраціональності людських страждань, тема “бажання жити по-справжньому... або ... взагалі не жити”. Надміру тяжкий хрест, що ліг на плечі старого батька: втрата єдиного сина, помножена на гріх його самогубства. Тому хронотоп міста трансформується в хронотоп пекла: “Світло у пільмі потопало, дрожало. Ось-ось впаде і чорне пекло зробиться” [14, 22]. Миколай лежить на столі, молодий і вродливий – як святий. Грішний святий, чию “закервавлену голову” поглинуло пекло абсурдності буття. Стефаникові образи надзвичайно ваговиті, зіткані із переплетень вузлів багатьох асоціацій. Часто саме такі образи-символи стають підложжям архітектоніки його новел, вможливають відмову від новелістичного пуанту.

Новела “Лесева фамілія” – це лише зав’язка сюжету, що саме тут і обривається. Функцію невикінчених композиційних елементів заміщує пейзажна деталь, що є водночас і символом, “проекцією долі”: “Небо дрижало разом із зіздами. Одна впала з неба. Лесиха перехрестилася” [14, 28]. За повір’ям, якщо гасне зірка, то відходить християнська душа... Цей символ містить у собі зерно трагізму, що проростає у потенційну можливість подальших сюжетних колізій. Адже клявся Лесь удень: “Але піду до кременалу, на вічний кременал піду. Раз! Такого діхто не чув та й не буде чути. Таке вістрою, що земля здригнесь!” [14, 27]. Стефаник не потребує завершувати новелу. Адже лише те, що ще не відбулося, ймовірно, не спотворене “вже-наявністю”, вер-

МІФОЛОГЕМА ШЛЯХУ В ТВОРЧІЙ САМОСВІДОМОСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Художній світ В. Стефаніка як одного з центральних постатей української літератури, без сумніву, формувався на універсальних архетипних символах уселюдської культури в її національних модифікаціях. “Аналіз архетипів, – зазначає сучасний філософ, – є досить адекватним методом дослідження національної культури та менталітету...”, бо ж, ґрунтуючись на “доведенні наскрізності певних структур”, тим самим знімає суб’єктивність “інтуїтивно-психологічних міркувань про “душу” націй”, які лишаються прерогативою не наукових, а суто поетичних висновків” [5, 78-79].

Цікаве “прочитання” спадщини В. Стефаніка крізь призму теорії архетипів К.Г. Юнга та вчення О.Потебні про слово дає Р.Піхманець, котрий вважає смисловою основою творчості письменника, її “внутрішньою формою” архетипний образ долі, що постав на ґрунті духовного досвіду “всього людства, української нації та роду Басарабів” [9, 85]. Змістовий еквівалент цього архетипу – “міфологема долі” – це, за твердженням дослідника, “складна багатолінійна і полідетермінована реальність”, на генетичному рівні пов’язана з анімістичними уявленнями про добрих і злих духів, з образами жіночих хтонічних божеств [9, 88], а на концептуальному – з ідеєю “приреченості, фатальності наперед визначеного” з діянням “тієї надмогутньої сили, якій все підвладно і яка є вершителькою людських доль” [8, 14].

Справді, міфологема долі в художньому світі В. Стефаніка виростає в універсальний, усеохоплюючий символ, у його семантичний центр, який організовує всю систему образних уявлень митця в певну цілість, стає чинником самовияву характерів і творення сюжетів. Ця міфологема вражає своєю стереоскопічністю і нагадує кристал, який розсіює довкола себе потужні жмутки світла.

Є всі підстави для розширення семантичного поля архетипу долі в художньому світі В. Стефаніка. Так, співвіднесення його з проблемою творчого самоусвідомлення митця, чий шлях наперед

балізацією, бо ж мовлене слово звучить безнадійно в своїй вже-вимовленості. “Сказане слово – це смертна плоть смислу” [1, 155].

“Пиши кров’ю, і ти зрозумієш, що кров – це дух”. Стефанік писав саме так. Тому його герої ідуть у вічність, виламуються за рамки “вже-наявності”; живі, вони не завмирають у “соляних стовпах завмерлих слів”; опромінені Любов’ю митця, йдуть у вічність “з його духа печаттю”.

1. *Бахтин М.* Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
2. *Бланиш М.* От Кафки к Кафке. – М.: Логос, 1998.
3. *Вассиан Ю.* Твори: Митець із землі зроджений. – Торонто: Євшан-зілля, 1974.
4. *Зінченко В.Г.* До питання про межі розповідних жанрів у літературі нового часу // Поетика. – К.: Наук. думка, 1992.
5. *Качуровський І.* Новеля як жанр. – Буенос-Айрес, 1958.
6. *Луців Л.* Василь Стефанік – співець Української землі. – Нью-Йорк. – Джерсі: Свобода, 1972.
7. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. – М.: Наука 2000.
8. *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте. – М.: Наука, 1995.
9. *Мафтин Н.* “... Бо Україні потрібні її діти” // Дивослово. – 1998. – № 8.
10. *Поспелов Г.Н.* Типология литературных родов и жанров // Вестник МГУ. Серия филология. – 1978. – №4. – С. 17-18.
11. *Рихлю П.* Освоєння поетики і художніх принципів німецького експресіонізму в ліриці Стефана Гермліна // Поетика. – К.: Наук. думка, 1992.
12. *Стефанік В.* Твори. – К.: Дніпро, 1964.
13. *Стефанік В.* Марія // Стефанік В. Вибрані твори. – К., Держліт-видав України 1958.
14. *Стефанік В.* Твори. – К.: Дніпро, 1984.
15. *Успенский Б.* Поэтика композиции // Успенский Б. Семиотика искусства. – М.: Искусство, 1995.
16. *Утехин Н.* Жанры эпической прозы. – Л., 1982.
17. *Фрай Н.* Архетипний аналіз: Теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Світ, 1996. – С.109-133.
18. *Чопик Р.* Диптих про “Покутську трійцю” // Чопик Р. Переступний вік: Українське письменство на зламі ХІХ-ХХ ст. Львів-Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 1998.
19. *Янів В.* Релігійність українця з етнопсихологічного погляду // Основа. – 28 (6). – 1995. – С.144-163.

визначений Долею, Провидінням, підказує деякі нові підходи до аналізу перлин ліричної прози письменника – “Моє слово” (1900) та “Дорога” (1901).

Застерігаючи від неправильного розуміння терміна “архетип” у значенні певних цілком визначених міфологічних образів та сюжетів, К.Г.Юнг підкреслював, що архетип проявляється тільки в тенденції їх формування навколо певної центральної ідеї: “уявлення можуть значно відрізнятись деталями, але ідея, що лежить в основі, не змінюється” [12, 66]. Доля митця – це його дорога в світ, реалізація себе у творчій діяльності. Тому, гадаємо, саме архетип долі формує міфологему шляху в названих творах В.Стефаніка. У своєму конкретно-образному вияві ця міфологема невіддільна і від уявлень, що сягають архетипу слова.

Мотив шляху в “Моєму слові” та “Дорозі” співзвучний, а на образному рівні навіть типологічно споріднений із способами творчого самоусвідомлення інших українських письменників. Приміром, у Т.Шевченка архетип долі образно втілюється у тріаді Доля – Муза – Слава, в Лесі Українки проходить еволюцію від шляху, на який ранньою весною ступила юна дівчина із своїм “тихим, несмілим співом”, до могутнього слова-вогню, що палатиме й по смерті свого творця; в О.Кобилянської – це невпинний висхідний шлях до “полудня” як символу повноцінного розквіту творчої індивідуальності. Символічно-образні еквіваленти творчої самосвідомості всіх названих авторів, як і В.Стефаніка, групуються навколо понять шляху і слова.

“Моє слово” та “Дорога” – це своєрідна лірична діалогія спільної емоційно-настрійової тональності. В обох творах шлях ліричного автогероя розпочинається від маминої хати й позначений болем розриву з рідним середовищем.

У “Моєму слові” цей біль звучить різкою трагічною нотою, адже в чужий “чорний” світ вирушає дитина, хлопчик “у біленькій сорочці, сам білий”, несміливий і незахищений від жорстокості нового чужого світу. На роздоріжжі поміж двома протилежними світами героя наздоганяють материні ридання: “А як я плакав, то мама ридала: “Ти сам з собою будь, бо пани тебе не приймуть. Не покидати було мене” [10, 156]. А ще – “тихі пісні, що снувалися за орачем, за плугом і за погоничем” [10, 157].

Розв’язуючи проблему вибору, що постала перед героєм, В.Стефанік відштовхується від казкового прийому трьох доріг, на одну з яких неодмінно мусить ступити мандрівець. Письменник творить образи-символи контрастного змістового наповнення, на кордоні яких опиняється його автогерой: “Праворуч мене синіє поле, і чорні скиби, і білий плуг, і пісня, і піт солений. Ліворуч чорна машина, що з червоного рота прокльоном стогне” [10, 158]. Характерно, що перший із цих образів народжується із архетипів українського життєпростору (поле, хліборобська праця, рідна пісня), а другий конструюється як алегоричний, передаючи експресію дисгармонійного, повного жахів чужого світу. На думку Вол.Іванишина, В.Стефанік постає тут пророком, що передчував небезпеку для людини з боку тієї чорної потвори: “Ще світ не був обізнаний з душевною катастрофою у Франца Кафки ані Альбера Камю, а Стефанік уже “попереджав” людство про наближення потворної “чорної машини”, що потім прийме назву фашистської чорної сили” [4, 216].

Єдиний вибір митця на його шляху – створити новий власний світ. Цим самим герой “Мого слова” немовби ступає слідами казкових героїв-лицарів, які завжди обирали дорогу, що лежить прямо перед ними, не піддаючись спокусам поворотів на інші шляхи. Він творить свій світ в українському топосі на основі універсальних уселюдських архетипів Добра, Слова, Краси. Це світ поетового серця, питомої української духовності: “А в серці моїм мій світ шовком тканий, сріблом білим мережаний і перлами обкинений” [10, 157]. Народжений із рідного, материного, він є вже якісно іншим, новим, витвореним фантазією митця у процесі осмислення ним своєї окремої, визначеної вищими силами дороги.

За свідченням Ю.Гаморака, у другій половині 90-х років В.Стефанік “так сильно захоплюється думкою стати в літературі оборонцем села, що забуває про все. Його погляди на своє відношення до селянства набирають майже месіянстичного характеру. ...Найсильніший вислів цим почуванням він дав у автобіографічних нарисах “Моє слово” і “Дорога” [1, 55].

Отже, творець різьбить свій світ у відповідності до свідомо прийнятого призначення: слово, гостре на кремені душі, намочене в труті-зіллі, пускає наліво; а те, що зрідні “кожній чічці”,

втілене в ясних сонячних промінчиках, – направо, – “Аж на могилу свою його покладу як мертву красу” [10, 157].

Прозираючи свій шлях до кінця, митець приймає його беззастеречно, з покорою, навіть святобливо. Не випадково в кінці його з’являється образ вишні як сакрального символу, що з’єднує земне й небесне, натякаючи на продовження життя слова у вічності.

За висновком С.Кримського, архетип Слова в українській культурі, набуваючи особливого значення з появою християнства, “започатковується від так званої “алфавітної молитви” Кирила (одного із засновників слов’янської писемності), що проголошує слово даром Святого Духу та явленням Божої Премудрості (тобто другої іпостасі Трійці), витвором “алфавіту світу”. Відповідно людська писемність оцінюється як вторинне явище, що успадковує онтологічну мудрість” [5, 84]. В українській літературі він трактується, згідно із загальнохристиянською традицією, як Логос, набуває статусу “меча духовного” (від творчості полемістів аж до поезії Лесі Українки), втілюється в форму поетичної молитви (твори Т.Шевченка) [5, 84-85].

У “Моєму слові” архетипне значення символіки слова поліваріантне: воно втілюється в образних значеннях твердості, гостроти, різьбленого каменю, сонячного тепла, м’якості, ніжності, застиглої краси. У системі цих мікрообразів розкривається незрівнянне відчуття повноти життя в моменти натхнення, надлюдської напруги всіх сил душі в екстатичних поривах творення “свого світу”, що ототожнюється в свідомості митця зі щастям: “А в своїм світі я жию, жию! Як безумний, бреду хмарою своєї фантазії” [10, 157]. Дуже близько підійшов до співвідчування цього стану душі В.Стефаніка М.Євшан, стверджуючи, що дух письменника має в собі “щось з сили та могутності блискавки”, “неначе таємну, скриту потенціальну енергію грому”: “А в груді – вулкан, що викидає лаву почувань доти, доки сила його не ослабне і знов не набере сили” [3, 216].

В.Стефанік тонко відчуває відмінність між сакральним і профанним словом. Творчий інстинкт митця постійно перебуває у пориві до Слова в його сакральному сенсі – як Логосу, символу Божої Премудрості, “алфавіту світу”. Мабуть, із цим пов’язані й

ті зміни, яких зазнає в “Моєму слові” міфологема дороги. Якщо на початку твору це був шлях по горизонталі (земля, поле, скиби родючої ріллі), то далі рух душі автогероя, символізований образом дороги, здійснюється по вертикалі: “І лечу, лечу по чорних хмарах... Золотою стрілою прорізаю світляні висоти”; “...лечу до сонця, до щастя” [10, 158]. Паралельні та вертикальні напрямки цього руху творять образ велетенського хреста між небом і землею, що сприймається як символ жертвовного служіння ідеї, висот духовного подвигу.

Одночасно рух по вертикалі, що характеризується повторюваністю піднесень і спадів (“І падаю з високості в долину”, “І знов ріжу зводи небесні і падаю”), передає усвідомлення В.Стефаніком того, що творчість – це тільки безмежна дорога, порив, молитва, але не здобуття кінцевої мети. З-понад найвищих зводів неба “теплим дощем спускаються на землю” сльози митця, і цей багатозначний місткий символ має у письменника той же зміст, що й у “Ритмах” та “Вілі-посестрі” Лесі Українки, в ліричній медитації І. Франка “Якби ти знав, як много важить слово...”, в Шевченкових молитовних благаннях божественного вогню в слові. Ці сльози, сповідь, молитва дають полегкість, тимчасове душевне заспокоєння, відчуття повноти й краси життя – все те, що пов’язане із прадавнім архетипними символами стихій води, блискавок, грому, вогню і по-своєму втілюється в слові: “Але сонця дійти я не годен”, “...шукаю щастя під небом і падаю...” [10, 158].

У “Дорозі”, що є продовженням і конкретизацією “Мого слова”, розкривається психологія творчої особистості, яка в своєму прагненні дати якнайповніший вираз експресії душі своїх героїв, наближається до крайніх меж людського терпіння. “Приступити ще ближче до вас – значить спалити себе”, – зізнавався на своєму ювілеї 1926 року В.Стефанік [10, 297]. Це був, за висловом Ю.Гаморака, “самознищувальний процес”, у якому письменник “зливався з своїми героями до того ступеня, що писав не про них, а про себе” [1, 55].

Свого часу (1909 р.) І.Труш, називаючи “Дорогу” “геніально задуманим ескізом”, символічним за змістом та художнім опрацюванням, із “могутнім впливом експресивного вислову”, вказував не тільки на програмове значення твору в новелістиці

В. Стефаніка, але й на його всеукраїнське значення, характеристичне з погляду відтворених настроїв та переживань: “Дорога” Стефаніка – це ключ до розуміння української літератури, це увертюра до всіх його дотеперішніх оповідань” [11, 66]. Вражаючу силу емоційного впливу знаменитого твору відзначив і Б. Лепкий: “...замикаю його книжку дрижачими руками, і каюся, і почуваю себе так, немовби хтось у моїй хаті відчинив нараз усі вікна й двері і впустив на мене вітер Чорногори після великої бурі. Такої очищаючої сили, такого “катарзіс” не дає мені ні одне оповідання, ні одна повість наша...” [6, 36].

Думається, що найбільшої емоційної сили та впливовості надає “Дорозі” суб’єктивне відтворення в образах-символах глибини психології творця, художника слова, який не просто дає вираз своїм світоглядним позиціям, осмисленій розумом програмі стати послом мужицького світу в літературі, але й намагається зрозуміти себе: зсередини, інтуїтивно осягнути таємниці власної душі. Недарма М. Євшан, замислюючись над феноменом творчості В. Стефаніка, зауважує: “Чуємо не лиш саме розуміння всіх болів мужицької душі, але й те, що поміж самим поетом і тим світом, про який він пише, є якась глибша спільність, спорідненість. В усій тій драмі неначе слідимо за одним головним мотивом: поет шукає для самого себе (виділено автором. – Л. Г.) якоїсь тривкої, органічної опори. Він сам хоче бути мужиком, хоче дістати доступ до найглибших тайн і схованок душі його, хоче там знайти віру в себе, зогрітися тою вірою” [3, 215]. Саме цей психологічний феномен Стефаніка-митця і знайшов свій геніальний вияв у “Дорозі”, надавши їй поряд із глибинним суб’єктивізмом, навіть інтимністю, узагальнюючого вселюдського звучання.

У композиційній структурі новели простежується поліфонія двох пов’язаних мотивів: життєвої дороги митця та нестерпних земних страждань колективного героя його творів – галицького сільського люду. Перепади музичного тембру та ритму оповіді, поступова зміна настрою, що передається кольоровою й музично-звуковою гамою тонів, надзвичайна сила експресіоністично забарвлених малюнків життя, що нагадують скульптурні групи, – все це підпорядковане відображенню трагічного шляху митця –

“не до вершин небесного овиду, як прагнув він спочатку, а до щораз глибших долин, не до вимріяного, а до жорстоко реального” [2, 58], а далі й до бажаної смерті як порятунку від мук життя.

Художня реалізація міфологеми шляху здійснюється тут, як і в “Моєму слові”, у просторових та часових вимірах, що в окреслених межах людського віку героя твору збігаються. Наростання драматизму відбувається за музичним прийомом *crescendo*.

Перший із восьми ліричних фрагментів новели звучить як просвітлена, радісна мелодія, сповнена передчуття щастя і тріумфів на вабливій дорозі, призначеній героєві самою долею. Закладені в душі творчі сили породжують тривожне очікування, прискорюють вирішальний крок: “Я йду, йду, мамо” [10, 90].

Зустріч з людьми, “вбитими по коліна в землю”, вразила героя і дала поштовх до народження його пісні. Тональність оповіді набуває енергії, напруги, віри в слово: “І став сильний і гордий” [10, 100].

Друга зустріч із людьми, відтворена в найвищому реєстрі настроєвої градації, – це, мабуть, і є та межа, що позначає собою можливості вразливої душі поета до переживання чужих болів як своїх власних: за нею починається спад. “Сила його і гордість впала на тверду дорогу. Строївся” [10, 100]. Трагізм цих акордів визначає їх кульмінаційну роль у ліричному сюжеті новели.

Напоена отрутою людська душа неминуче стане згубною силою і в коханні, адже героєві не судилося зійти з своєї дороги. І В. Стефанік знайшов те єдино точне слово, яке вимовила кохана у відповідь на благальне “Ходи!” героя: “Не можу, бо ти отрута” (у першодруку – “отруя”). Тому й глибоко ліричний, сповнений високої поезії фрагмент зустрічі “на свіжій ріллі під веселою дугою” з жінкою, чікими слідами “земля радувалася”, постає вже на спаді драматичної напруги, даючи вираз думці, що навіть кохання не зможе стати зупинкою на фатальній дорозі митця, порятунком від неї.

Герой новели завершує своє життєве коло, і його дорога повертає до свого першопочатку – до матері, яка перебуває вже в позасвітах. “Боже, ти подаруй мені решту моєї дороги, бо я не годен вже йти!” [10, 101]. Та доведеться пройти й “решту”, зазнати ще багато втрат (“сто гробів”), доки не прийде кінець.

У динаміці розгортання ліричного сюжету новели, яким є історія душі творчої особистості, спостерігаємо повторюваність та відповідне їй емоційно-сміслову нюансування ключових образів. Так, у залежності від змін, що відбуваються в часопросторі дороги, “веселі” очі героя “помутніли”, “ясне” спершу чоло стало схожим на “скаламучену криничку при дорозі”, пісня, що “розспівалася” в душі “як буря, розколисалася, як мамине слово”, “згіркла”. Домінантний образ дороги, що злютовує навколо себе всі мікрообрази й поетичні деталі, має і часопросторовий, і психологічний вияв, оскільки перебирає на себе всю динаміку чуття, набуває функції літописання історії людської душі.

На початку шляху герой бачить свою дорогу “ясною і далекою”, вдень безконечною, як промінь сонця, вночі осяяною зорями: “Любив свою дорогу, не сходив з неї ніколи” [10, 99]. Після емоційно нейтрального “Ступав своєю дорогою дальше”, в якому паралельно з просторовим проступає і часовий вимір життя, з’являються образні визначення “м’якої”, що “як полотно під ним угиналася”, і “твердої дороги”, на яку впали сила й гордість поета, об яку розбилася його творча мрія. Кульмінаційна вершина руху дає трагічний злам: “Пішов своєю дорогою, як птах, що своїх крил на собі не чує” [10, 100]. Це вже рух за інерцією, позбавлений внутрішньої енергії, за яким на колись ясну, сонячну дорогу спадає темрява (“Дорога темна, як сліпому молоденькому каліці”). Цей безцільний, автоматичний рух, означений характеристиками “поволікся”, “поплівся”, завершується моторошним скаканням з могили на могилу, до свого сто першого гробу.

Така повторюваність та варіативність ключових образів, поліфонічне розгортання теми посилює експресивність і сконденсованість вислову, максимально увиразнює ідею твору.

Диалогія “Мое слово” та “Дорога” належить до шедеврів української ліричної, чи орнаментальної, прози з притаманними цьому жанру “насиченістю” й “тіснотою” зображального ряду, наявністю лейтмотивів, символічністю образів, музичним розгортанням теми, домінуванням інтуїції над раціональним мисленням [7, 409].

У міфологемі дороги в обох творах художньо реалізується архетип долі в її проекції на хронотоп життєвої долі митця. При

цьому “Мое слово” повніше розкриває радісні, щасливі, а “Дорога” – трагічні моменти єдиного, суперечливого, стихійного процесу творчості, що сприймається митцем як фатум, веління вищих сил, але здійснюється в добровільному, бажаному, активному волевияві.

Полісемантичний образ дороги у В. Стефаніка – це і спосіб самопізнання, і таїна творчості, і прийняття в своє серце радощів та скорбот світу. Духовне єство митця повністю підвладне сакральній силі Слова-Логосу, яке вимагає свого земного втілення – в муках і блаженстві творення. Тому й зречення власної дороги, обрання іншої для справжнього митця виявляється неможливим.

1. *Гаморак Ю.* Василь Стефанік (Спроба біографії) // УСЕ для школи. Українська література. 10 клас. Вип. 3. – Львів, 2001.
2. *Гузар З., Хороб С.* Категорії драматичного і трагічного // Василь Стефанік – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996.
3. *Євшан М.* Василь Стефанік // *Євшан М.* Критика. Літературознавство. Естетика. К., 1998.
4. *Іванишин В.* Син землі. Есе про творчість Василя Стефаніка // Василь Стефанік – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996.
5. *Кримський С.* Архетипи української культури // Вісник НАН України. – 1998. – № 7-8.
6. *Лепкий Б.* Василь Стефанік (3 нагоди його 50 уродин) // *Лепкий Б.* Присвяти Василеві Стефанікові. – Тернопіль, 1997.
7. *Майдаченко П.* Орнаменталізм Василя Стефаніка та Марка Черемшини // IV Міжнародний конгрес українців. Літературознавство. Кн. I. К., 2000.
8. *Піхманець Р.* Архетипи: образ долі // Василь Стефанік – художник слова. Івано-Франківськ, 1996.
9. *Піхманець Р.* Генеза художніх образів Василя Стефаніка // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Вип. 2. – Івано-Франківськ, 1997.
10. *Стефанік В.* Вибране. – Ужгород, 1979.
11. *Труц І.* Із статті “Василь Стефанік” // Василь Стефанік у критиці та спогадах. – К., 1970.
12. *Юнг К.Г.* Человек и его символы. – Москва, 1998.

ПОЕТИКА ЖАНРОВОЇ СТРУКТУРИ У ТВОРАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Жанр творів В. Стефаника здебільшого визначають сумарно – новела. Спеціального дослідження про жанрові особливості малої прози, або новелістики (якщо вжити це останнє поняття на означення усіх “коротких форм”) письменника, немає. Тим часом, жанрова структура цього Майстра неодноразово, і можна визначити певні типи побудови творів.

1. Поезія в прозі

У творчому доробку В. Стефаника органічно першим жанром була поезія в прозі. Найчастіше письменники дебютують віршами. Якщо, наприклад, у Черемшини була певна спроба віршувати, то у Стефаника цього не спостерігалося. Читав він, щоправда, селянам вірші Марії Конопницької у своєму перекладі, але у них рима істотної ролі не грала. Безперечно, Стефанік був добре ознайомлений із європейським модернізмом. У Кракові, де він навчався, використовував будь-яку нагоду відвідати церковний літературний вечір. У цьому місті “Стефанік зав’язав знайомство із так званою “Молодою Польщею”, – згадував В. Морачевський. – Але їхньою творчістю не захоплювався. Через них познайомився з європейською літературою від Бодлера до К’єркегора, але й вона не залишила в душі цього “мужика” глибоких слідів. Без сумніву, він відчував красу Барб’є д’Оревільї і Верлена, перекладав навіть уривки з Верлена, проте це був чужий для нього світ. Відвідував його, як відвідують музей” [5, 304].

Стаючи у ранніх “майстерверках” у чужу позу, позу модерніста, він раптом проголошує думки, які ніяк не характерні представникам “чистого мистецтва”: “Грими, як грім, що найбільшого дуба коле і палить. Плач, як ті мільйони плачуть, що тінею ходять по світі. Така будь, моя бесідо!” [7, 253]. До того ж вдача Стефаника була, так би мовити, наскрізь лірична, епічний елемент у його новелістиці не тільки співіснує, а й “братається” з ліричним та драматичним. Лірика натомість превалує в епісто-

лярії письменника. Ліризм є складовою частиною в структурі його новел.

Отже, поезія у прозі як форма початківства, як перший етап на дорозі до великого стилю, як стадія манери (а манерою називають пробно-пошуковий період у стильовій еволюції письменника, була у Стефаника органічним. У цьому він не відзначався оригінальністю, бо в кінці XIX ст. в українській прозі не було нікого, хто б не писав поезії в прозі, крім Івана Франка. Лиш кінець століття й початок наступного – то час моди на той час, час його засилля. Приваблювала ілюзорна легкість цього синтезу поезії і прози, а в ньому були й невидимі підводні камені: у гібриді часто втрачали свої властивості і поезія, і проза. Звичайно, жанр поезії у прозі, як усі жанри, має своє право на існування. Геніям, винятковим талантам він вдається. І у зрілого Стефаника ми знайдемо кілька модифікацій поезії у прозі. Вони досягли такого рівня, що й сам автор вважав за необхідне їх опублікувати. До того ж якими оригінальними, без зайвого і фальшивого почуття, видаються акорди поетичної прози у листах Стефаника! Все це зобов’язує нас до встановлення схематичної типології стефаніківської поезії у прозі:

1. Поезія у прозі як стану початківства.
2. Поезія у прозі як визрілі майстерверки.

3. Елементи цього жанру, що виступають в лоні інших жанрів: в епістолярному, у новелістичному, навіть у промових письменника.

Перші поезії Стефаника, уцілілі від авторського самопогromу, мають ще риси певної поетичної нестриманості, хоч не всі, але вони мають свої викладово-жанрово-композиційні нюанси, модифікації. Ота “неоднаковість”, яку Леся Українка щодо жанрових форм стефаніківської новелістики порівняла з неоднаковістю кожного зокрема листка живого дерева при всій ілюзорній подібності, спостерігається вже у дебютних виступах Стефаника. Своєрідне ліричне намисто всієї творчості новеліста: “Амбіції”, “Чарівник”, “Ользі присвячую”, “У воздухах плавають ліси”, “Горобчик до бога ридав”, “Вночі”, “Раненько чесала волосся”, “Весна”. Це різні за формою вислову образи внутрішнього світу письменника, виконані з різною мірою виразності.

“Амбіції” – перший відомий нам твір Стефаника, написаний на достатньо високому рівні художності. Наступні зразки дещо поступаються йому в своїй синтетичній смисловій організації. Тому пильніше поглянемо на цей твір.

У цій поезії у прозі характерна форма одностороннього монолога – звернення до другої “особи”. Хто ця особа? Спочатку маємо промову – наказ, опорними моментами будівлі якої є дієслова у наказовій формі: “Ти будь тверда”, “Будь чиста”, “Будь мамою”, “вбирайся, шепчи, грими, плач, всякай (у невинні душі), біжи, лови, сядь, дивися...” Усе це надає особливої енергії вислову, позбавляє сентиментальної розніженості й розпливчатості, на яку часто грішать поезії в прозі. В останньому, теж ударному акорді, “таємниця її обличчя”: “Така будь, моя бесідо”. “Моя бесіда” – героїня цього фрагментарного твору. Це – символ мистецької бесіди, мистецького слова. Пізніше образ цей трансформується в “Моє слово”. “Моє слово” – значить моє мистецьке кредо. Автор перераховує (все у тій же послідовній, енергійно-упевненій формі) якості того слова, з яким письменник виходить на свій творчий шлях: бесіда має бути тверда, ніжна, як мама, причепурена, як дівчина, шепітлива, гримуча, чула до людського горя, пристрасна. “Амбіції” мають міцну, ущільнену, монолітну архітектуру.

Коли б замість крапок поставили у тексті твору крапки з комою, то мали б один період, один вибух почуттів, цільний, упевнено-мажорний наказ. Звернімо увагу на неповторність сповіді – це наказова форма викладу. Чи є щось з віршово-поетичної структури у цій поезії у прозі? Так, є, але “рима” тут синтаксично-смислова – не наприкінці рядка, а на його початку: будь – шепчи – плач – грими... Рима ампліфікаційна за формою.

2. Образки

Вже у творах утробного періоду, тобто у тих, які не побачили за життя письменника світла денного на сторінках преси, у поезіях у прозі, викристалізовувався у Стефаника такий різновид фрагментарної прози, як образок. “Образковість” як своєрідна фіксація моментів життя, в його безпосередньому плині й вирізка з його кіноплівки у вигляді словесного кадру – ця фонографія

для стефаниківського художнього мислення дуже характерна, вона становить істотну жанрово-творчу й архітектонічну рису його новелістики. До речі, перша збірка названа “Синя книжечка. Образки Василя Стефаника” (1899).

Жанрово-визначальний термін “образок” для літературної доби у Стефаника набув широкого розповсюдження. Іван Франко писав не лише прозові речі такого типу, а й “Галицькі образки” віршем. Якщо переглянути статті у виданні Федора Погребенника “Стефаник у критиці та матеріалах” [6], то побачимо, що дефініція “образок” стосовно творчості цього письменника вживається часто. Проте, що таке образок, які його характерні особливості, чим він відрізняється від “необразка”, і стефаниківці, і дослідники інших прозаїків не з’ясовують. Виняток становить І.О.Денисюк, який у своїй монографії “Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ” [2] намагається хоч побіжно надати образкові прав громадянства. І у цій книзі, і у статті “Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст.” [4, 5-26] дається характеристика цілої полоси “образкового” жанрового утворення, виділяються деякі структурні риси образка, підкреслюється, що основне в цій різновидності малої прози – часова і просторова обмеженість матеріалу, тяжіння до сучасного моменту. Для прикладу наводиться аналіз стефаниківського “образка” “Озимина”. Проте, як ми побачимо далі, на живому зеленому дереві Стефаниківської новелістики ми знайдемо широку типологічну гаму сприйняття життя через художню раму образка. Можна накреслити певну типологію жанрово-композиційних пошуків Майстра у цих параметрах. Такі властивості його стилю, як фрагментарність, лаконізм, драматизм, “надгустота” письма (О.Гончар) можна простежити, виділивши для аналізу у певну структурну групу образок – другий після поезії у прозі хронологічний жанрово-структурний тип у Стефаника. Характерно, що саме він був провідником того новаторства, яке звернуло на себе увагу редакторів “Літературно-наукового вісника” і, як кожне новаторство, було сприйняте неоднозначно. Відбулася невелика дискусія між своїми – між “Вісником” і молодим амбітним автором. У цьому двоголоссі у ролі голосу від усієї редакції виступив Осип Маковей (він же як своєрідний уповно-

важений Івана Франка і Михайла Грушевського). Усі три мужі, компетентні в літературі й дуже авторитетні, були наділені добрим мистецьким смаком і не могли не визнати нового таланту. Проте щодо оформлення присланих до друку новел вважали за необхідне дати свої поради, опираючись на досвід літератури XIX ст., яке, властиво, вже минало. Ішов рік 1898. Стефаник творив у стилі наступного XX ст. Хоч Іван Франко і писав образки (“Лесишина челядь”, “Галаган” тощо), але вони, кондесуючи час і простір, все ж відзначалися значною докладністю в обрисовці героя, його оточення, а інколи і фабульністю. У порівнянні зі старою манерою письма стефаніківські “цикли” видались надто “скупі на слова”, незаокруглені, сирі, а тому нібито артистично невикінчені. Розгніваний по-молодечому автор, зачеплений за живе, за сутність своєї новаторської художньої концепції, дав відповідь у листі, який є просто дорогоцінним золотим ключем, що відмикає секрет жанрово-композиційного та стильового новаторства Стефаніка: “Як ми маємо стати на якусь оригінальну літературу, – відповідає він О.Маковою, – то треба писати безпечно голі образки життя мужицького” [8, 323]. Мабуть, редакція виявилася настільки мудрою, що признала Стефанікові рацію і надрукувала всі три прислані їй фрагменти під рубрикою “Фотографії з життя”: “Засідання”, “З міста йдучи”, “Вечірня година”. Всі три образки – дебютанти в “Літературно-науковому віснику” – засвідчили еластичність структури цього жанрово-композиційного структурного типу, що виявилось у пристосуванні форм образки до характеру все нового матеріалу і до авторських жанрових установок.

Виразно “образкову” форму мають ті речі Стефаніка, в яких головну роль в композиції виконують площинно-просторові елементи, твори “заземлені”, з ширшим глом, яке своєрідно взаємодіє з героєм, “опромінюється” його почуттям, настроями. Це пейзажні картинки, але ландшафт тут не самоціль – він бере участь у зображуваному психологічному стані героя або є провісником його трагедії.

“Лан” – це мініатюра, один з найменших за розміром творів Стефаніка. Композиційне оформлення його неповторне. Тут особливо виразно відчувається авторська просторова точка зору.

Новеліст ніби працює з біноклем чи телескопом. Спочатку наводить він свій оптичний погляд на долину, на безмежжя. В об’єктиві – лан, який через своє безмежжя втратив на горизонті контури, злився з небом у своїх гіперболізованих, майже космічних вимірах, – “пливе у вітрі, в сонцю потопає”. Ми догадаємося, що цей грандіозний лан, мабуть, не власність героїні, а чужий – “своя, але чужа земля”.

Лан можна порівняти з довгим неводом, який ловив нивки, “як дрібоньку рибу”. Неводи бувають у довжину з півкілометра, а “дрібонька риба тільки кілька сантиметрів”. Отже, спочатку, є макрокадр. Автор неначе наставляє свій апарат на коротку дистанцію, звужується просторове коло майже до цяточки. Такий рух променя зору у просторі. Далі – мікрокадр зі своєю мистецькою композицією. Десь на задньому плані “зісохле бадилля бараболі шелестить”. Зісохле бадилля картоплі – це деталь, яка конкретизує час, пору року. Це – осінь. Далі йде деталь “кущ” (корч). На його тлі своєрідний натюрморт: хліб, огірок, “мисчина”. Проте картина олюднена присутністю двох героїв – дитини і матері. Дитина під корчем забута. Час її самотності вимірюється присутністю комах: сверщок дотулився до ніжки, “мідяна жужелиця борзенько оббігає дитину”. Дитина синіє в смертельній агонії – від плачу. Причина розкривається візуально-картинно, через портрет матері. Портрет цей – то своєрідна фотографія слідчого, додана до кримінальної справи. Вона сама є актом обвинувачення: “А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана, ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив’язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь” [7, 106]. І ось тут ми стрічаємося з одним із секретів майстерності Стефаніка – маємо приклад надгустоти його письма, тієї особливої конденсації, через яку добувається нова художня енергія.

Стефанік показав нам дві точки як чорні таємничі діри, що поглинули інші планети. Один вражаючий штрих – конаюча дитина (“Б’є ніжками, дуже пручається і поволеньки синіє”) – і другий просторовий малюнок майже серед космічного простору лану – мати, що спить кам’яним сном, таким кам’яним сном знеможеної трудівниці, що її не може збудити ні материнська інтуїція, ні крик дитини в смертельних конвульсіях. Таке її життя.

Щодо цієї найлаконічнішої з речей Стефаніка і взагалі щодо лаконічності його композиції можна привести думку Двайт Мак Дональда про архітектуру новел Хемінгуей: тут менше означає більше – “секрет постає завдяки тому, що пропущено. Може в цьому полягає манера мистецтва ХХ ст.: казали мені, що в музиці Веберна і джазі Телонія Монка слухати треба не нот, а тиші поміж нотами” [2, 159].

Але найпоширенішим структурним типом Стефанікової малої прози є образок-сценка, або сценка-діалог. Вона прив’язана, як правило, до певного простору, бо на “підмостках” його й лише може відбуватись. Письменник ніби загачує потік життя, затримує його на певний момент, затамовані води поглиблюють ріку життя. І на тій грані, коли бистрина прорве загату й рине з ще більшою силою, автор покидає свого героя. Антона з “Синьої книжечки” затримує на мент і хата, і призьба, і вікно, герой вступає з ними в діалог. Драматургія “сценки” все одно має відбутися, бо ж герой Стефаніка ніколи не німує – у нього обов’язково “прорветься слово, як вода”, і він говоритиме зі своїм найближчим оточенням, бо все має свою душу – і хата, і вікна, і ліс – вони переживають за свого господаря, який зі синьою книжечкою виступає в світі.

До цього типу творів належать такі речі, як “Виводили з села”, “Стратився”, “У корчмі”, “Межа”, “Мамин синок”, “Ангел”, “Шкода”, “Святий вечір”, “Діти”.

3. Новели

Ступінь психологізму, зв’язаного з незвичайною подією в житті героя, а також деякі специфічні фабульні прийоми є типологічними, жанрово-розмежувальними фактами у новелістиці Стефаніка. З системою обмежень у рамках фрагментарності письма із Стефаніковим образком споріднена його новела. Класичне визначення новели дав Гете. Що таке новела? Це – “не що інше, як одна нечувана подія, що трапилась”. За І.Денисюком, новела – “це фабульний твір малої прози з особливою інтенсифікацією, концентрацією сюжетно-композиційної структури і стилю, з драматично напруженим конфліктом, який досягає максимальної напруги у так званому пуанті, розряджається у

несподіваному сюжетному повороті, розкриваючи нову сутність героя, незвичайність людської долі” [3, 46].

Письменники-новелісти взагалі, а Стефанік-новеліст зокрема, не дає готових висновків. Це повинен зробити читач. Тому новелістичні структури справляють враження обірваності, недомовленості, хоч, властиво, автор не має більше щось сказати, про це говорить сама подія, ситуація. Тому новела завжди базується на фабулі, сповненій драматизму, і її життєвий матеріал тотожний з матеріалом драми, трагедії, хоч художнє оформлення інше, оскільки новела, як і балада, виросла на стику трьох родів: епосу, лірики і драми. Недаремно новелу називають сестрою драми.

Звичайно, йдеться не про діалогічну форму викладу, що можлива у творах різних родів і жанрів, а про той внутрішній драматизм, який затамований у кожній фразі, лаконізмі фрази, і який проривається у так званому повторному моменті. Це допомагає читачеві збагнути нову сутність людини, людського буття, людських взаємовідносин. Цей несподіваний поворот, як і в баладі, демонструє вузол суперечностей, ситуацій, дає читачеві глибше осмислити дійсність, виявити подив, захоплення тощо. Отож, концентрація може бути явищем просто стилю, а під новелістичною концентрацією слід вважати специфіку композиційної напруги.

З огляду на це, як не парадоксально, а власне новел у Стефаніка менше, ніж творів фрагментарної прози з ослабленим сюжетом. Чи не найтиповішою новелою у Стефаніка є “Новина”.

На відміну від багатьох образкоподібних творів нашого автора, це річ з добре вираженою фабульністю. В основі фабули твору тут подія новелістичного характеру, незвичайна, нечувана, але не ірреальна, фантастична, вигадана, як у казці, а дійсна, реальна, яка відбулася щойно або недавно.

“Новина” за своїм змістовно-емоційним забарвленням – трагічна новела. І.Денисюк вже писав, що у світовій літературі трагічних новел мало. Взагалі у літературознавстві (зокрема німецькому) склалася думка, що веселій дочці Ренесансу (новелі) взагалі трагізм не личить, адже ця посестра анекдота, первісно у Бокаччо та інших, покликана була забавляти веселі товариство.

Василь Стефанік виявився майстром новели-трагедії. До цього вела “драматургія” структури його творів, композиція, яка

втілюється переважно в діалогах. Але в “Новині” та у новелі “Мати” трагізм внутрішній, трагізм ситуацій. Гриць Летючий – трагічний характер, бо таким його зробили обставини. Письменник чомусь не називав “Новину”, скажімо, “Батько” чи “Гриць Летючий”. Назва “Новина” покликана вказувати на суспільний резонанс нечуваної події.

У новелі “Мати” Стефанік на двох сторінках створив монументальний характер-моноліт. Це ще один приклад “надгустоти” його письма, величі і глибини його трагічного, скульптурного, новелістичного стилю.

До новел можна зарахувати і “Злодія”. Оскільки ця новела була вже предметом роздумів як зразок Стефаніківського новелістичного новаторства у багатьох дослідників, то ми не будемо здійснювати її детального аналізу. Відмітимо лише, що цей твір має прикмети, які дають право зачислювати його до новел, хоч він разом з тим має ознаки й діалогізованого образка. Тут нема епічних описів, є лише промовистість деталей, які обсервували в собі зміст минулих “доновелістичних”, дообразкових епічних подій і напругу сучасного моменту, що в ньому, як в ембріоні, закодоване майбутнє. Отака часова концентрація – це баладна і новелістична концентрація, це їхній жанровий матеріал. Діалоги між “гостем” і газдами за столом при позірному “філософському” осмисленні дишуть фатальною невідворотністю подій, що має статися. Може, у цьому й новелістичне новаторство Стефаніка: він не так зображує незвичайну подію, що трапилася, а таку, що запрограмована структурою твору і станеться у “позатекстовий” час.

– То, газдо, таке, що як ви п’єте горівку, то ви мене жодним способом живого з рук не пустите.

– Правду кажеш, бігме, правду, за це ті люблю.

– А заки вб’єте, то дайте ще горівки, най нап’юси, аби-м не знав, коли і як.

– Пий, на таке діло пий, я не бороню, але чо то на мене лучив, бодай тебе бог скарав. Мой, я твердий, як камінний, тебе з моїх рук ніхто не вірве” [7, 169].

Отож, “операцію” зроблять “під наркозом” – вб’ють злодія вкрай п’яного. У цьому вчинку доза великодушності газд. Як і

стара Верижиха з новели “Мати”, де мати своє “катівство” несе нерадо, з морального примусу, так і газди не хотіли б вбивства. Але в обох випадках – це камінна твердь характерів. У Стефаніка у кожній новелі не тільки незвичайні події, а й незвичайні характери. У “Злодієві”, як і в “Новині” та “Матері”, ця незвичайність полягає не в самому факті здатності на душоубство, а в усвідомленні його необхідності згідно з їхньою філософією “вини і кари”, згідно з моральною цінністю характеру.

“Кленові листки”, на перший погляд, скоріше нагадують оповідання, ніж новелу. У тому, що жінка після породу помре, ще немає ніякої новелістичності, надзвичайності, хоча у цьому своєрідному композиційному триптисі Стефанік нагнітає настрій трагізму. Але непересічний новелістичний поворот є, і він тут полягає не в події, а в характері конаючої матері. Вона помирає, співаючи пісню. І не просто пісню, а колискову, бо не про себе думала мати в останню хвилину, а про дітей, які залишаються сиротами: “У слабім, уриванім голосі вилувалася її душа і потихоньки спадала між діти і цілувала їх по головах. Слова тихі, невиразні говорили, що кленові листочки розвіялися по пустім полю, і ніхто їх позбирати не годен, і ніколи вони не зазеленіють. Пісня намагалась вийти з хати і полетіти в пуге поле за листочками...” [7, 151]. Ця неперевершена за глибиною ліризму пісня-реквієм (вірніше, передача вражень від неї, мелодій) стала сюжетнотворчою деталлю і не проявилася, а належить тільки до своєрідного обрамлення (заголовок і кінцевий акорд) новели. Пісня неначе абсолютизується в якийсь дух. Можливо, то душа стала піснею – у метафоричному мисленні Стефаніка: “Пісня намагалась вийти з хати і полетіти в пуге поле за листочками” [6, 151]. Важко уявити ще більшу витонченість художнього малюнка, ще більшу делікатність, такт, породжений любов’ю автора і до дітей, і до матері, як до сутності людського чогось взагалі у його найсвітлішій вияві. Тут уже не “повіки впали з громом”, а перехід з буття у небуття такий тихий, як затихання мелодії. Хоча Стефанік не цурається інколи різних, експресіоністських контурів, але він водночас вмів артистично стушовувати гостроту ліній, бути майстром півтонів, адже не випадково музику його слів прирівнювали до мелодій Бетховена.

Аналіз Стефаникової малої прози свідчить про те, що типової моделі новели, якою є новела-акція, тобто новела, побудована на подійності, у нього немає. Переважає у цього письменника психологічна рефлексійна новела. Наприклад, його мініатюра “Мати” складається з таких блоків: 1. Підготовка до акції. 2. Блок умовчання акції. 3. Відгомін акції. Подійність, таким чином, “загнана” у підтекст. В інших новелах вона накреслена кількома штрихами. Впала, підтята кулею, мати, яка з двома маленькими дітьми переходила міжфронткову зону (“Діточа пригода”). Біля трупа матері туляться діти, і твір набуває статички образка. Старший хлопчик виголошує монолог, бо його сестричка, мабуть, і говорити не вміє. “Драматургія” у даному випадку – трагічна “драматургія”, вона будується на контексті між трагізмом у сприйманні читача й відсутністю розуміння цього трагізму ситуації в дитини, яка виголошує монолог і по-дитячому забавляється спогляданням війни – “яка вона файна”, її світловими ефектами. Дитині здається, що й жовніри граються у війну. Разом з тим хлопчик виявляє психологію Васильченкового “свекра” – він “старшує” над сестричкою, повчає її, радить їсти хліб з пазухи трупа, хліб, як виявляється, окровавлений. І саме ця деталь є пуантною у структурі новели – сконденсованим виразом трагізму ситуації, становища осиротілих маленьких дітей, які, врешті, не “заснули коло хати”, як у Шевченка, коло рідної неньки, не заснула тільки вона, мати, заколихана співами солов’їв, заснула вічним сном мати, заснули діти біля трупа, щоб завтра йти назустріч трагізмові долі. Це новела – антиїдилія.

До рефлексійних новел можна зарахувати Стефаниківські “Сини”. Архітектоніка даного твору відзначається накладанням, зрештою, різних жанрових структур малої прози однієї на другу. Канву цієї речі становить образок з його орієнтацією на просторові виміри. Простір обмежений тут нивою, час – світовим днем: “до самого вечора Максим водив коні по ниві” – волочив її. Часопростір поданий разом з його атмосферою – сонцем, банею неба, жайворонком. Однак не одноманітна подійність – волочіння ниви є тут новелістичною подією, “акція” новели психологічна, вона відбувається в мозку, у душі героя – старого Максима, батька, який вирядив двох синів захищати рідну землю, Україну.

Цю “акцію” становить кардіограма туги – болю батька за синами, що виражена у формі своєрідного потоку свідомості героя, оформленого в окремі тиради, звернені до коней, до ниви, до жайворонка, до Бога, до Матері Божої. Метафорично можна сказати, що вся новела становить розгорнутий пуант, “драматичну точку загострення” за Іваном Франком. Але в цьому пуанті є й своя верховинна точка, яка є висновком з усіх психологічних монологів-тирад. Це – остання фраза новели, звернена до Божої Матері: “Ти дала сина одного, а я двох.” Отже, жертва подвійна, біль батьківський удвоє більший від болю Матері Божої. Разом з елементами пейзажного образка це ще й новела характеру, бо ж своїм патріотизмом, запеклістю у праці, у терпінні, в одержимості усім благородним Батько перевищує всіх персонажів, навіть Синів – борців за Україну, як і Марія з однойменної новели.

4. Оповідання

Дві речі Стефаникові можна назвати умовно, навіть дуже умовно оповіданнями, бо ж і в них є прийом образкового письма й трагічної “драматургії”.

Але обидва твори довші від звичайних лаконічних стефаниківських шедеврів: “Камінний хрест”, що має у київському виданні 1971 р. 16 сторінок, і “Палій” на 20 сторінках. Звичайно, розмір – не основний фактор розмежування новели і оповідання. Але обидві ці довші речі містять у своїй структурі більше епічного елемента, ніж в образках та новелах того ж автора, подія у них не є незвичайною, до її сприйняття читач готується довго. Ширший тут хронологічний континуум, який натякає на ще один відтінок твору – це у якійсь мірі оповідання “житійне”. Для Івана життя на чужині – не життя, а могила. Хоч і який тяжкий був труд його на ріднім пісчанім горбі, де він “вік свій спендив” (ще один вимір часу) – усе ж це була “жива вода”. Художнє мовлення Стефаникове є тут мовленням символічним – перед нами ще й символічне оповідання, хоч його символіка по-реалістичному заземлена. Мистецтво Стефаника проявилось тут у майстерності втілювати психологію героя у твердь, у камінь, у конкретику речовості, іматеріальну категорію психічного трансформувати у зматеріалізований образ, який у свою чергу підноситься символіч-

но над приземленням побутовим. Цього, на жаль, не бачимо у досить таки розтягнутому, як на Стефаника, оповіданні “Палій”.

Отже, структура творів Стефаникової новелістики надзвичайно різноманітна й функціональна, новаторська і майстерна. Кленові листки цієї новелістики – це не опалі зів’ялі листки, це листки з живого, міцно напоєного соком землі, дерева, які при певній регламентації в рамках індивідуального стилю автора неповторні у своєму екземплярі. При редукції довших історій і передісторій і зосередженні новеліста переважно на сучасному моменті зазнають селекції епічні елементи зовнішньої надійності – сюжет протікає у “підземеллі” – у душі героя, становить пульсацію його злитих воедино дум і переживань, часто трагічних. Превалює жанрово-структурний тип образка при певній кількості новел з мінімум подійності, зрештою, теж психологічно наснажених. Натомість “скупий” автор не лімітує тирад, що їх виголошують герої, які й утворюють своєрідну драматургію твору, у значній мірі ліризовану.

Стефаник продемонстрував можливості новелістичного жанру як жанру еластичного, спроможного під різцем великого Майстра до різноманітних модифікацій.

1. Гнідан О.Д. Василь Стефаник. Життя і творчість, – Київ, 1991.
2. *Dwight Mc Donald*. Ernest Hemingway // Hemingway w oczach krytyki światowej. – Warszawa, 1968.
3. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. – Київ, 1982.
4. Денисюк І.О. Українська новелістика кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Київ, 1989.
5. Морачевський Вацлав. Василь Стефаник // Василь Стефаник у критиці та спогадах. – Київ, 1970.
6. *Погребенник Ф*. Василь Стефаник у критиці та спогадах. – Київ, 1970.
7. Стефаник Василь. Повне зібрання творів: У 3 т. – Київ, 1952. – Т. 1.
8. Стефаник Василь. Вибране. – Ужгород, 1979.

Ірина МОСКОВКІНА (Харків)

СМІХ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ “МАЛЕНЬКИХ СЕЛЯНСЬКИХ ТРАГЕДІЙ” ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Розмова про сміх у художньому світі В.Стефаника, на перший погляд, може видатися цілком недоречною, тому що з часу перших публікацій його творів і дотепер про них писали й пишуть як про трагічні і за суттю, і за формою [1]. І справді, факти, покладені в основу їхніх сюжетів (самогубство або вбивство близьких і односельчан через злидні, горе, тугу; болісна смерть старих; безглузда, передчасна смерть від голоду і хвороб дітей і т.п.), уже самі по собі воляють про трагізм життя селян. Такий екстраординарний і в той же час репрезентативний життєвий матеріал художньо відтворювався Стефаником не стільки в соціально-психологічному, скільки в буттєвому і релігійно-філософському ракурсах, що оголюють вічні екзистенціальні проблеми життя і смерті, змісту й мети життя людини, свободи й долі (фатуму), Бога й богопокинутості і т.п. Конфлікт, що лежить в основі таких творів, у найточнішому сенсі трагедійний – він не може бути розв’язаний, але його фінал, поєднаний із загибеллю героїв, породжує *катарсис* – розрядку, звільнення від негативних емоцій, викликаних предметом зображення, і водночас збудження морального імпульсу до подолання зла й хаосу життя [4, 81; 5, 167].

Проте здатністю викликати катарсисний ефект володіє не тільки трагедія, але й сміхові жанри. Як показали сучасні дослідження [2, 60], – це сила, що в момент вибухової реакції призводить до розряду емоцій і по-своєму також сприяє “самоспаленню” афектів (страху, жаху, переляку та ін.). Психологічні механізми обох типів катарсису подібні – ці прояви людської духовної діяльності ріднить раптовість розв’язання напруженого чекання. До того ж відомо, що сміх спроможний посилювати будь-які емоції (жаху, здивування, захоплення тощо). Не дивно, що обидва естетичні механізми в прозі виявилися суголосними жанру новели, який вирізняється напруженим розвитком сюжету з несподіваним фіналом. У творах майстрів цього жанру трагічне й сміхове начала не тільки не виключають одне одного, але, навпаки, взаємодоповнюють і посилюють свій естетичний ефект.

Сказане повною мірою стосується новелістики Стефаніка, в якій поєднання трагедії і сміху виконує ряд важливих функцій. Насамперед вкраплення “сміхових” ситуацій у трагічну колізію, завдяки несподіваному переключенню естетичних “регістрів” оповіді (від жакливого до безглуздо-смішного або навпаки), підкреслює її за контрастом. У Стефаніка подібні “переключення” відбуваються як у контексті однієї новели, так і його *книг* (циклів новел). Так, уже в його першій, “Синій книжечці”, серединне положення посідає новела “Побожна”. В семи творах, що передують їй, і семи розташованих за нею переважає трагічний пафос. У “Побожній” несподівано для читача змальовується начебто анекдотично-побутова жанрова сценка – сварка чоловіка з дружиною під час обіду після недільних відвідин церкви.

Завдяки антиестетичним деталям Стефанік відтворює безглуздий образ Семена й Семенихи: “Чоловік їв, аж очі вилазили, а жінка почтиво їла. Раз по раз утиралася рукавом, бо чоловік кидав на неї цяточками слини. Таку мав натуру, що цьмакав і пускав слиною, як піском, в очі. [...]”

– Чмакає, як штири свині. Боже, боже, таку маєш гямбу нехарапунту, як у старої конини” [3, 73].

Основу ж тексту становить діалог Семена й Семенихи, що виявляють взаємні закиди й прагнуть якомога болючіше зачепити одне одного. В хід іде знижена лексика, що створює сміховий ефект. Проте з розвитком сюжету поряд із комічними проникають і накопичуються деталі іншого роду, що забарвлюють сценку драматичним світлом. З’ясовується, що дружину дратує не тільки неохайний вид чоловіка, але і його непристойна поведінка в церкві, і його, як вона вважає, безбожність: “– Бо не стій у церкві, як слуп. Лиш ксьондз стане з книжки читати, а ти вже очі віпулиш, як цибулі. Та й махаєш головов, як конина на сонце, та й пускаєш нитки слини, як павук, такі тоненькі, – лиш що не захаркотиш у церкві. А моя мама казали, що то нечисте крадаєси та чоловіка на сон ломить, аби божого слова не слухав. А коло тебе нема бога, ой, бігме, нема!” [3, 74].

Чоловік, у свою чергу, дорікає дружині за псевдосвятість (тому що вона, подібно до своїх “побожних” подруг, до заміжжя мала дитину) і зізнається, що одружився з нею не по любові, а

через придане: “– Бо-м був дурний, злакомивси на поле, та й відьму взев до хати. Я би тепер і свого додав, коби си відчепити!” [3, 75]. “Та міркуйте собі, що це за побожна? Ёй, небого, коли ти так, то я тобі трохи прикоротаю, я тобі писочок трохи припру. Таже через цу *побожну* (курсив мій – *І. М.*) треба би хату покидати!” [3, 76]. Двічі повторене в такому контексті визначення *побожна* звучить іронічно, змушуючи повернутися до назви і (як і все прочитане про скандальну жінку) остаточно переосмислити його під таким же кутом зору.

Проте справді новелістичним фіналом стають два останні, графічно виділені, рядки: “Семениха втікала надвір, але чоловік івив у сінях і бив. *Мусив бити* (курсив мій – *І. М.*)” [3, 76]. Саме тут відбувається раптове переключення “регістрів”: сміхове начало різко витісняється трагічним, а побутова анекдотична сценка обертається фрагментом картини абсурдної, безлюбовної (а значить – богопокинутої) світобудови, в якій виключене порозуміння, а люди поза щирою Вірою і Любов’ю вже за життя приречені на пекельні муки.

На тлі такого трагіфарсу, що вияскравив глупоту життя людей, які посилюють його трагізм своєю поведінкою, ще гостріше сприймаються трагічні історії про безнадійно хвору дівчинку (“Катруся”) і старих, що вмирають на самоті (“Ангел”, “Сама-самиська” та ін.). Тут найближчі люди в сформованих обставинах або кинули напризволяще дітей і старих, які потребують співчуття й підтримки, або з горя дорікають їм у тому, що вони надто зажилися на білому світі. Поведінка персонажів новел Стефаніка абсурдно-трагічна. Апогеєм же цього явища стає спроба батька втопити своїх дітей (“Новина”) і страждання батька, залишеного улюбленою дочкою (“Портрет”). Причому в останньому випадку соціальний стан і заможність старого анітрохи не знімає гостроти трагічно-нерозв’язуваної і в той же час абсурдної за своєю суттю колізії. Відчуття абсурду, що нагромаджується до кінця книги, кидає “світло” й на всі новели, що передують “Побожній”, підкреслюючи їхній трагізм і, водночас, посилюючи катарсис, що породжується “Синьою книжечкою” в цілому. Подібну роль сміхове начало відіграє і в усіх інших *книгах* Стефаніка. При цьому його сміхова палітра доволі різноманітна.

“Страшний світ” новел Стефаника найчастіше викликає і в героїв, і в читача не просто жах, але й параксизми такого сміху, який виражає вищий ступінь цього афекту [2, 187]. Таким є зображення побиття п’яниці його дітьми й дружиною (“Лесева фамілія”), поведінка п’яної старої, що б’ється головою об стіну (“Святий вечір”), боротьба вмираючої старої з чортами (“Сама-саміська”), танок мужика на власному “похороні” (проводах) (“Камінний хрест”), моторошні веселощі селянина, що вчинив підпал (“Палій”) і т.п. В усіх цих випадках сміхове начало посилює трагедію, тому що сміх поглиблює будь-яке почуття. Поряд із “сміхом жаху”, сміхова палітра Стефаника містить у собі й добру усмішку, частіше за все вона викликана зображенням дитини (“Мамин синок”, “Підпис”), а іноді й наївних, як діти, селян (“Травень”, “Такий панок”). Про останній твір варто сказати окремо..

Новела “Такий панок” завершує книгу “Дорога” (1901), “зачином” у якій служить однойменна мініатюра. У “зачині” під трагічним кутом зору осмислені мотиви життєвого шляху ліричного героя, його зустрічей на цій дорозі матір’ю, коханою, народом. Останньому були присвячені доля й пісні ліричного героя: “Він читав ті лица і велику пісню бою на них.

З їх губів зливав слова, з чолів вичитав мислі, а з серць виссав почування. А як сонце родилося в крові і цілувало поміж довгі вії їх очі, то в його серці породилася пісня” [3, 165].

Проте ні сам народ, ні герой, що його оспівував, нічого не змогли змінити в світобудові, де тривало панували горе, розлука, незрозуміння й смерть. Тому “пісня його душі згіркла, як зігнула пшениця” [3, 166]. Фінальний фрагмент мініатюри малює апокаліптичну картину кінця світу – землю мертвих, серед яких і ліричний герой: “І скавав з могили на могилу, як осіннє перекотиполе.

Аж як перейшов сто гробів, то сотий перший його був.

Припав до нього, як давно до маминої пазухи” [3, 167].

У новелах, що увійшли до книги “Дорога”, ці мотиви реалізовані сюжетно й у трагічному ракурсі. Спогади про прожите життя, передсмертні муки людини; народження дитини, що спричинило смерть матері; смерть старих і дітей; марна боротьба зі злиднями і т.п. структурно склали основу колізій новел “Скін”, “Давнина”, “Вістуни”, “Палій”, “Кленові листки”,

“Похорон”, “Злодій” і ін. У такому контексті неочікувано звучить заключний акорд книги.

У новелі “Такий панок” основним структуроутворюючим і концептуальним стає мотив сміху. Результати прожитого життя головного героя і сам його образ, а також усі інші персонажі й сюжетні ситуації подані тут під іронічним кутом зору.

Іронічний погляд на головного героя задають назва і перша (“кодуюча”) фраза, що містить його характеристику як “маленького панка”, що живе в “маленькім місті”, про яке сказано, що воно “як падлина, вонюче, як смітник цілого повіту” [3, 254]. На зміну характерному для більшості новел Стефаника так званому космічному хронотопу приходять замкнений антиестетичний світ, центром якого є “комедіантська буда”, що стоїть посеред ринку: “якісь страшні музики вигравають у ній, страшні бестії вишкірюють зуби з полотен буди і якась панна воскова гримає в брязкучі тарелі” [3, 254]. Потім хронотоп ще більше стискається до розмірів невеличкого “склепка”, яким володіє “маленький панок”.

Рельєфно позначений у такому “зачині” мотив сміху дістає далі свій розвиток і буквально заповнює весь художній простір тексту. Всі персонажі або сміються над кимось, або самі виглядають безглуздо. “Пани регочуться” над “мужичками”, що зайшли в “склепок” щось купити й зняковіли; “мужичка сміється, дякує йому (панку. – *І.М.*) за вигоду” [3, 255-256]. Панок “підсвітує собі так весело” після “підбурювальної” розмови із селянкою. “– Ви бунтуєте хлопів, я вас кажу арештувати, – каже і *сміється* (курсив мій. – *І.М.*) староста” [3, 256]. “Пани регочуться, бавляться” над “панком”, а “панок метушиться”, намагаючись прислужитися селянам, що зайшли до “склепу”, а ті з незвички до такого поведіння “повставали ні в п’ять, ні в десять. Вони носпукали голови і не знають, що діяти” [3, 257]. Споглядаючи це, “пани регочуть” і т.д.

Діалог між селянами і “панком”, що розповідає їм про свій життєвий шлях і моральне прозріння, яке породило прагнення перед смертю послужити народу, теж відтворюється під сміховим кутом зору, тому що слухачі сприймають тільки буквальний зміст сказаного, а його глибинний зміст залишається незбагненим. Єдине, що селяни розуміють із розмови, – це висновок про

доброту й дивацтво хазяїна “склепка”: “– Відай, трохи пиячок, але добрий чоловік.

– Є такі пани, що як нап’ютьси, та й плачуть, як мужики...” [3, 260].

Таким чином, основні типи героїв, трагічні мотиви й колізії книги “Дорога” в заключній новелі подані в сміховому ракурсі. Сама ж здатність людини до сміху (в тому числі й до самоіронії) виявляється силою, що протистоїть “страшному світу”. Утворюючи з ліричною мініатюрою “Дорога” композиційне кільце, “Такий панок” одночасно контрастно протистоїть їй, а в контексті всієї книги виконує важливу структуроутворюючу й концептуальну функції.

Особливо очевидна “сміхова” складова в останній книзі письменника – “Новели 1926-1933 р.”. Як завжди, Стефанік почав із високої трагічної ноти: у першій новелі “Нитка” оповідається про долю Матері, що тче нитку життя своїх дітей. Потім в автобіографічних новелах “Давня мелодія” і “Славайсу” (в першій із них переважало лірико-міфологічне, а в другій – ліричне начало) трагічний ракурс зображення доповнювався гумористичним та іронічним.

У “Вовчиці” розповідь про зубожілу аристократку зі шляхетського роду Кнігініцьких теж забарвлено як трагічним, так й іронічним пафосом. Її промови, адресовані всім “бідним і заблуканим”, що потрапляли до неї на постій, і поведінка відзначаються парадоксальністю. “Вовчиця” примудрялася мирити всіх своїх зятів, що повернулися з війни, а це було не просто, тому що “Зяті були пруссаки, москалі, поляки, італіяни з неволі і українці з німецьких таборів” [3, 334-335]. Гротеск, що поєднує несумісне, лежить і в основі переліку символів віри цих людей, які уживалися під дахом дому Вовчиці: “Під чорною матір’ю божою вони забирали місце для своєї нації. Вільгельм, Франц-Йосиф, Николай, Шевченко, Ленін і Гарібальді допоминалися в тій хатині домінуючого місця. І серед шаленого крику і бійки не раз попадав на землю Вільгельм, або Микола, або Ленін. Тоді моя приятелька злізала з печі, ховала портрети в пазуху і вночі прибивала цвяшками назад до стіни, щоби жаден зять не бив доньки” [3, 335].

Останнє слово новели (“бачу через вікно, як мирно під матір’ю божою примістилися царі, революціонери і поети” [3, 335]), перегукуючись із розповіддю про миротворчу роль “Вовчиці”, виявляють її високий, сакральний зміст, уподібнюючи героїню до Богоматері. Такий фінал новелістично несподіваний як щодо назви твору, так і начебто антихристиянських промов і способу життя “Вовчиці”. Не відмінюючи до самого кінця “сміховий” ракурс зображення (в основі останнього перелічаного ряду лежить усе той же гротеск), оповідач сакралізує його. В результаті гротеск, парадокс та іронія відбили нестандартний спосіб мислення й життя неординарної людини і виявили його глибинний, справді гуманний, зміст. Одночасно названі засоби й форми “сміхового” зображення оголили абсурдність світобудови, що породжує соціальну й міжнаціональну ворожнечу й війни.

На такому тлі додаткового (сакрального) змісту набуває зображення парадоксальної і теж начебто антихристиянської поведінки героїні новели “Гріх”. Проклинаючи Бога, відмовляючись від прощення чоловіка, Мати йде з рідної хати й села заради порятунку Сина, народженого від російського офіцера. Відкинувши гріх убивства Сина (порівняймо “Новину”) як засіб порятунку дитини від мук і гонінь із боку близьких та односельців, вона проклинає світобудову, що породжує такі трагічні життєві ситуації. Ціною самопожертви й бунту, тобто гротесково поєднаних християнського й антихристиянського типу поведінки, героїня здійснює спробу протистояння “страшному світу”.

Подібний трагічний зміст та парадоксальність характерні й для сюжету новели “Мати”. Тут Мати, наважуючись виступити в ролі Бога, карає свою Дочку, що вступила в гріховний зв’язок з офіцером. Примусивши її повіситися, Мати приймає гріх на себе. Мотузка, на якій повісилася Дочка, зав’язана на ший Матері, стає символом того Хреста, що вона буде нести, доки не виростить онука (Сина її дочки).

В усіх схарактеризованих новелах із останньої книги Стефаніка поєднання “сміхового” ракурсу й форм зображення (парадоксу, гротеску, іронії) із трагічним началом потужно посилювало останнє, у тому числі й властивий для нього ефект катарсису. Трагічні колізії, що не могли бути розв’язані в житті

за існуючої світобудови, вирішувалися естетично, але не риторично-дидактичним, а суто художнім способом.

У новелі “Дурні баби” сміховий ракурс зображення, позначений вже у назві, по-новелістичному неочікувано виявляється тільки у фіналі. Сюжет новели-сценки відтворює драматичну розповідь однієї з жінок, що зібралися на ринку, про арешт сина й поїздку до нього на побачення у в’язницю. Ця історія викликає бурхливу реакцію інших жінок, чийх дітей теж “порозгнали по усім світі”: хтось “утік на Україну”, хтось “ гине десь у чехах” або “у німця” [3, 347]. Стихійний бунт жінок був перерваний жандармами, що зажадали видати заводійок, щоб відвести їх у магістрат для складання протоколу. Проте навчені життям жінки зуміли дотепно перехитрити охоронців порядку: “кожна з них у червоній платині. Де вони годні пізнати, та й який дідько з тільки бабами годен собі дати раду...”

І це була правда. До самого вечора жінки мерзли на магістратським подвір’ю, перемилювали на собі хустки, аби їх не пізнати, і не мож було їх вигнати. Треба було аж просьби, щоби їх звідти позбутися.

А як розсипалися вулицями, то реготалися, як з весілля йдучи. Звичайно, дурні баби...” [3, 348].

Остання фраза повертає читача до назви новели й примушує переосмислити її наново. Трагічна колізія (загибель Синів, змушених поневірятися у чужих землях), як і в попередніх творах, вирішується лише на естетичному рівні, завдяки несподіваній зміні трагічного ракурсу зображення сміховим. У той же час саме сміх і дотепність дозволяють жінкам не тільки отримати маленьку перемогу в сутичці з охоронцями існуючої світобудови, але й надають моральних сил для подальшого протистояння Долю. У такому контексті остання фраза оповідача й назва новели, не втрачаючи цілком іронічного звучання, виявляють захоплення Матерями, що піднялися на захист своїх Синів.

У наступній за “Дурними бабами” новелі “Шкільник”, дія якої розгортається у “громадській канцелярії”, “купа неспокійних, крикливих жінок” жадають від війта, щоб той захистив їхніх дітей від хулігана. Останньою краплею, що переповнила чашу їхнього терпіння, стала чергова витівка бешкетника: він обманом забрав

речі хлопчика, що йшов до школи, надів їх на себе, облився чорнилом і вирушив у клас: “та ви, війте, робіть що з цим чомбараном. Та він нам діти розволочує. Та дивітьси, як він мрігає очима, *він нас всіх на сміх побирає*” (курсив мій – І. М.) [3, 351].

І справді, вислухавши всі обвинувачення обурених жінок на свою адресу, “байстрюк” не тільки не кається (“Дивітьси лиш на него, аби си скривив, аби плакав, аби си покаєв”), але і “ще змудра вповідає...” [3, 350], пояснюючи присутнім, що в його становищі він не може поводитися інакше, тому що в іншому разі просто не виживе. Моторошна історія його сирітського існування, що становить значеннєве ядро новели, переводить зображення й осмислення побутової скандальної ситуації на трагедійний рівень: “як маму прикидали глинов, то хто мене має годувати та обпирати? Що де йму в руки, то з’їм та й не голоден, що де вкраду з плота, та й си вбираю. Б’ють мене, і добре б’ють, але я терплю. Як нема мами, то мус терпіти...” [3, 349-350].

Черговий раз опинившись у ситуації, що загрожує покаранням і побоями, хлопчик захищається від своїх супротивників “сміховим” засобом – він насміхається над ними за допомогою екстравагантної витівки: “То карайте, я відержу. О, який зад збитий. Дивітьси, таже тут всілякі буки поприсихали...”

І хлопчина підняв сорочку і показував жінкам своє тіло” [3, 352]. Проте саме сміх зрештою по-новелістичному несподівано примирює обурених жінок із кривдником їхніх дітей. Після прохання дитини не віддавати його в руки тітки, яка б’є його через те, що він знає, “що до неї ходить Басок”, у жінок місце гніву на адресу сироти займає глузування над його тіткою: “Усі жінки звернулися до тітки байстрючка, почали шептати між собою, *підсміхатися* (курсив мій – І. М.)” [3, 352]. Але все ж новела завершується не сміховою розрядкою, а трагедійним катарсисом, породжуваним фінальною мольбою залишеного всіма, але такого, що не розкався, готового відстоювати своє місце в житті, сироти: “Ви можете мене й підвісити. Та я видів, як підвісив Лесь свого хлопця ногами догори. Але потім таких було шандарів, та доктор рубав, та потім так файно поховали. Лиш ці тітці мене не дайте, бо вона за того Баска дуже люта. Як до криміналу, то до криміналу, як шибеница, то шибеница, а я мусю давати собі сам раду...” [3, 353].

Сформований до цього часу в свідомості читача образ головного героя змушує повернутися до назви новели, що тепер виявляє вкладену в неї гірку іронію на адресу знедоленої дитини, приреченої на життя у богопокинутому “страшному світі”. Сміх, забарвлений гіркотою, поєднуючись із домінуючим у новелі трагічним пафосом, посилює останній.

У “Червоному векселі” сміховий ракурс зображення маніфестований у “зачині” – першій же фразі новели: “Треба розповісти про смішну подію Івана Гусака, колійовця” [3, 354]. Фабула, справді розвивається начебто у річищі обіцяної кумедної історії як анекдотична розповідь про одруження безробітного красеня Івана Гусака із заможною вдовою, що так і не дала йому добути до своїх грошей, а потім про “помсту” їй Гусака. В центрі повісткування – розповідь про похід Івана до міста, для того щоб сплатити за векселем хворої дружини, під час якого він, не виконавши доручення й обдуривши дружину, витратив їх на розваги.

Проте в цей анекдот спочатку вклинюється епізод зустрічі Івана із солдатами, які вибили йому зуби (через що вексель, залитий кров’ю, став червоним), а потім лаконічне повідомлення про те, що “тої днини били ціле село” [3, 357]. Правда, й те, й інше не стільки злякало чи засмутило героя, скільки допомогло обдурити дружину: “І побавився Іван у місті добре. Тракував і напоював знайомих ще ліпше, оповідав богато про свою пригоду і цілком вдоволений вертав додому” [3, 357]. Самого Гусака обманув лікар, який до того ж “піджартував з нього, бо, видно, подібний до інших людей, яким все смішно, як ближньому висиплюють кілька зубів з рота” [3, 357].

Анекдотичний фінал новели повертає читача до назви, зміст якої тепер йому цілком зрозумілий. Якщо “Червоний вексель” і анекдот, то з “чорним гумором”, характерним для модерністської прози ХХ сторіччя. Стефанік намалював картину страшного й одночасно абсурдного світу, в якому життя людське обертається ланцюгом взаємних обманів і загальної ворожнечі. Сміхова розрядка, породжувана цією кумедною історією, пов’язана тільки з домінуючою в новелі іронією оповідача, що не дозволяє сприймати оповідь як норму людських взаємовідносин.

Ще більшу роль іронія відіграє в новелі “У нас все свято”, що підкреслюється вже “зачином”: “Як почали просити старого

Палату та й врешті упросили, аби оповів їм, молодим товаришам, яку цікаву історію з селянського життя. З його білих вусів курилася іронія” [3, 364]. Спочатку старий з іронією розповідає про майже міфологічні часи своєї молодості, коли він був музикантом. Тоді “чи то нечищена горілка, чи то нервове заняття по ночах з циганами, – все то наводило перед очі всіляку нечисту силу” [3, 364]. Оповідач згадує про витівки хлопців, що лякали орендаря цією нечистою силою.

Потім із неменшою іронією він розповідає про ті часи, коли служив учителем у сільській школі, в приміщенні якої влаштувалися пиятики: “Зайдуть до мене до школи війт, та й радні, та й пленіпенти, повигонять дітий зі школи, порозсідаються в лавки і п’ють та співають, що аж сая шкільна, п’ять метрів широка і п’ять довга, вилазить з вуглів” [3, 366]. Нарешті, йде сучасна історія про “тяжку дідичність” селян, що крадуть панський ліс, про ворожнечу між селянами й панами (“такої зажертості між властями і мужиками я не тамлю” [3, 368]. У фіналі звучить “забавна історія” про те, як селяни у досить дотепний спосіб рятують своє добро від збирачів недоїмок. Щоб гарний одяг не дістався панам, “коло церкви стоїть наш вартівник. Як лиш вздрить бричку з панами, то біжить щодуху на цей кутик. Все, що жие, кидає з рук роботу і вбираєси в светошне, а на постелі та й на лаві все дранте стоїть так, що пани то в руки не хоче брати. Отож пани спацірюють та й мужики спацірюють, та й таких свет у нас кілька раз на тиждень, бо бог знає до кого прийдуть” [3, 683].

Так у художньому світі Стефаніка сміх у черговий раз виявився спроможним протистояти долі, злу й абсурду, тому що “будучи силою, сміх дає те, чого не можуть дати ні співчуття, ні жалість, хоча всі вони разом і спрямовані до благої цілі” [2, 39]. Сміх у всіх його видах разом із лірикою входив у художній світ “маленьких трагедій”, надаючи йому поліфонізм звучання і стереоскопічність зображення.

1. Василь Стефанік – художник слова. – Івано-Франківськ, 1996.
2. Карасев Л.В. Философия смеха. – М., 1996.
3. Стефанік Василь. Твори. – К., 1971.
4. Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА МОВА

Творчість Василя Стефаника викликала до себе значний інтерес зі сторони літературної громадськості України уже з часу появи в друці перших його новел*. Коли вийшла з друку його збірка “Синя книжечка”, Іван Франко назвав її автора багатообдарованим та оригінальним письменником, який виступив з “прекрасними образками” з народного життя. Як згадає перший видавець творів В.Стефаника В’ячеслав Будзинівський (редактор Чернівецької газети “Праця”), після перших публікацій Стефаникових новел читачі “Щохвилі питали мене, і я діставав листи з запитамми, хто автор цих оповідань”. В.Стефаник підписував перші свої публікації тільки літерою “С”, не вірячи, що його твори можуть захопити читача і будуть прихильно сприйняті “смакунами” літератури [1, 283]. Коли ж професор С.Смаль-Стоцький читав його чергову новелу “Лист”, то не зміг у присутності В.Будзинівського стримати сліз. Такий самий ефект справила ця новела і на О.Маковея, незважаючи на те, що за його незворушність, велику психічну врівноваженість, “сталеві” нерви його називали “Поліном” [1, 284].

Художні “образки” В.Стефаника викликали до себе інтерес не тільки у читача, але й у літературних критиків, “смакунів” (за висловом В.Будзинівського) літератури. Тут можна навести короткі рецензії чи огляди Стефаникових новел Осипа Маковея (1898), Лева Турбацького (1899), численні відгуки Івана Труша (1899 і пізніше), Юліана Яворського (1899), Лесі Українки (1900), неодноразові виступи Івана Франка (1900 і пізніше) та багатьох інших. Не згасає, а можливо, навіть навпаки – зростає інтерес до творчості В.Стефаника й у пізніші роки і особливо в наші дні.

* Перша його новела „Виводили з села“ появилася друком 3 грудня 1897 року у газеті „Праця“ в Чернівцях. Через два роки вийшла збірка В.Стефаника „Синя книжечка“, яка була сприйнята читачами як визначне явище в українській літературі.

Об’єктивності ради слід зауважити, що серед багатьох рецензій, відгуків, наукових статей, монографій, присвячених творчості новеліста, переважають дослідження літературознавчого плану, але рідко яке з них не зачіпало питання про мову новеліста. Між тим, якраз мова художніх, публіцистичних його творів, а також мова листів В.Стефаника являє собою той феномен, який заслуговує особливої уваги науковців.

Дослідники мови В.Стефаника здавна уже ламають списи над питанням: якою мовою писав В.Стефаник – літературною чи діалектною? Більшість із них дотримується думки, на наш погляд, найбільш аргументованої, правильної і об’єктивної, яка пропонує підходити до визначення статусу мови творів новеліста диференційовано. Як писав професор І.Ковалик, “У лінгвальній свідомості В.Стефаника співіснували дві посестри української мовної системи, з яких одна являла собою територіально-діалектну систему на всіх мовних рівнях говірки його рідного села Русова, а друга – тодішня літературна мова, яку він засвоїв пізніше з книжок і з тодішнього мовного літературного оточення. У цих двох мовних системах було багато спільного (спільноукраїнського) та відмінного” [2, 98-99].

Остаточну ж відповідь на дискутоване питання про мовний дуалізм В.Стефаника, відображений у його творах, може дати, як уважав І.Ковалик, лише “глибокий аналіз фонемно-граматичної системи та лексемно-фраземного складу його новел, створення фундаментальних лінгвостилістичних досліджень, гідних “нашого письменника, що в галузі новелістики вийшов на орбіту світової слави” [2, 95]. Такий глибокий комплексний аналіз художніх творів В.Стефаника уже проведений і зафіксований у “Словнику мови художніх творів Василя Стефаника”, підготовленому до друку кафедрою української мови Прикарпатського університету. В останні роки з’явився ряд інших монографічних досліджень мови творів письменника. Тут можна назвати колективну монографію “Василь Стефаник – художник слова”, видану в 1996 році науковцями Прикарпатського університету, кандидатську дисертацію Я.Чорненького, кілька випусків матеріалів Стефаниківських читань, виданих зусиллями кафедри української літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефа-

ника. Однак, хоч майже в кожному дослідженні зачіпаються й питання про мову та стиль письменника, не можна не погодитися з професором І.Коваликом, що “У сучасному стефаникознавстві маємо праці переважно літературознавчі, досліджень мови і стилю новел Стефаника дуже мало” [2, 95].

Стан вивченості питання не залежить, однак, від кількості праць, а від їх вагомості, аргументації, глибини. Тепер можемо беззастережно стверджувати, що В.Стефаник як видатний майстер художнього слова володів досконало обидвома “посестрами української мовної системи”, тобто знав і рідну говірку села Русова, і тодішню літературну мову Галичини. Другий різновид у нього яскраво відбитий у авторській мові, а перший – у мові персонажів. Інша справа, що і в авторській мові художніх творів та у листах письменника теж зустрічаються елементи, які з погляду норм сучасної української літературної мови вважаються відхиленнями, тобто “діалектизмами”, але порівнювати мову західноукраїнського письменника кінця ХІХ – початку ХХ ст. з літературною мовою сучасної соборної України взагалі видається недоцільним і навіть некоректним, оскільки це речі різнопланові і порівнянню не підлягають.

Про рівень володіння В.Стефаником українською літературною мовою, дотримання її норм та відображення в художніх текстах можна б говорити, маючи на увазі літературну мову Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст., тобто західноукраїнський варіант української літературної мови, а не мову Марка Вовчка, Панаса Мирного та Бориса Грінченка, який, до речі, наполегливо рекомендував новелістові перейти на мову східноукраїнського зразка*. Зрештою, на той час і ця мова не була ще внормована, тому у ній спостерігався великий різнобій.

Проблема значних розходжень між мовою галичан і східних українців була надзвичайно болючою для всіх галицьких письменників, у т. ч. й для В.Стефаника. Його мучило те, що його персонажі не розмовляють такою літературною мовою, як у східноукраїнських письменників. З цими своїми сумнівами,

тривогами він неодноразово звертався до свого старшого побратима, великого письменника Івана Франка, у довгих розмовах з яким знаходив розраду, пораду і відповіді на питання, які ставило життя. Ось як згадував про це сам письменник: “...А я часто не міг спати від сумнівів, чи варто списувати те, що роблять, думають і говорять мої близькі сусіди, чесні, бідні і нещасливі люди на нашій порепаній, мов їх руки, землі. І в не одну безсонну ніч думав я про Франка, який може писати, про те, що хоче, – легко, ясно, просто, так само, як говорить” [4, 26-27].

Як пише Михайло Рудницький, І.Франко відповідав йому так: “Я боюся, що коли ви сядете за вивчення інтелігентської літературної мови, вас зовсім зіб’є з пантелику дуже різна мова різних наших письменників. На простий розум здавалось би, що вам найлегше було б звернутися до Марка Вовчка, Панаса Мирного, Стороженка, щоб ваші мужики заговорили і по-своєму, і по-літературному. Але в устах галицьких селян така мова буде не жива, не природна... Ви не потребуєте ламати собі голови різними філологічними питаннями, бо можете писати, як чуєте докоола себе... Люди, яких ви змальовуєте, мають свій стиль – вони мають свої поетичні образи, які вам не треба видумувати. А чи ваші твори будуть жити 100 років, чи тисячу – ви цим не дуже журіться, хай над цим сушать собі голову професори літератури. Коли ж і вони не знайдуть на це відповіді, то я запевняю вас, що ваші оповідання бодай будуть матеріалом для філологів, які будуть досліджувати галицькі діалекти. А історія розвитку літературної мови – наука міцніша, ніж історія літератури, яка залежить від різних систем і теорій” [4, 27].

Важко було б стверджувати, що саме це і саме так говорив І.Франко своєму молодшому колезі. Але думки ці знаходять підтвердження і в інших висловах Каменяра. І.Франко давав високу оцінку поетичній мові В.Стефаника і не вважав, що покутський діалект є перешкодою у творчості новеліста. “На ґрунті діалекту, дуже зближеного з гуцульським, так званого покутського, стоять В.Стефаник, Лесь Мартович та Марко Черемшина. До чистого діалекту найбільше і найкраще підходить Стефаник. Але все-таки цей покутський діалект виявляє далеко більше схожості з загальною літературною мовою, ніж згадані вже гірські

* Погляньмо хоча б на лист Б.Грінченка до В. Стефаника “Белетристичні перлинки” та уривок із статті “Наша доля - Божа воля” у книзі [3; 45-46 та 54].

діалекти, і не був Стефаникові перешкодою в тому, щоб він був почитним і любленим письменником усієї України...” [5, 210].

Глибоку рацію мав І.Франко, стверджуючи, що покутський говір має багато схожості з загальною літературною мовою, бо саме покутський діалект разом із опільським (чи, можливо, опільський разом із покутським) ліг в основу західного варіанта української літературної мови, яким у часи Стефаника користувалися письменники Галичини й Буковини і який і донині використовується в літературі більшості письменників української діаспори. Думку про те, що українська літературна мова в силу історичних обставин існувала і функціонувала у двох різновидах і що західний її варіант виник на ґрунті наддністрянських говірок, висловлювали різні вчені – Ф.Жилко, Ю.Шевельов, З.Франко, С.Караванський, Т.Панько, В.Кононенко, Л.Полюга, гарячих прихильників вона знаходить і серед представників молодшої генерації українських мовознавців (В.Грещук, З.Бичко, М.Лесюк тощо).

Отже, твердження про те, що західноукраїнські письменники на межі століть не знали і не мали літературної мови і писали діалектом, є наскрізь хибним, помилковим і навіть шкідливим для об’єктивного висвітлення історії української літературної мови. Як пише С.Караванський, українофоби всіх гатунків принципово називали лексично-правописний варіант української мови, практикований у Галичині, “галицьким діалектом”. Цей термін “українофоби вживали і вживають, щоб принизити не лише галицьку мовну практику, але дискредитувати й саму українську літературну мову, називаючи її “галицьким діалектом” єдиною “общеруської” мови. Як не дивно, але подекуди і серед українців можна почути термін “галицький діалект”, коли йдеться про мову галичан. Така тенденція не сприяє співпраці обох Україн. Наявність цієї тенденції можна пояснити браком реального знання й розуміння ролі варіантів української мови в процесі її вироблення” [6, 116].

Факт безперечний, що Галичина у часи В.Стефаника мала свою “літературно-мовну традицію” [7, 4], мала свою, хай не кодифіковану, не унормовану, ще не закуту в жорсткі граматичні канони, але вже достатньо вироблену і поширену мову, з певними

претензіями на літературну, тобто мову, якою було написано на той час немало видатних літературних та історичних творів. Одним із яскравих представників цієї літературно-мовної традиції, активним її творцем якраз і був В.Стефаник. Як писав І.Огієнко, “Стефаник писав не тільки покутською говіркою, він творив свою власну літературну мову” [8, 121].

В.Стефаник розумів, що вузький говір не може бути широко використовуваний у літературі. Тут потрібна літературна мова і “...треба радіти, що наша літературна мова тепер займає так багато місця в літературі, в науці й публіцистиці. Без літературної мови нема ні літератури, ні науки, ні публіцистики” [9, 326]. Розуміючи, що він недостатньо глибоко володіє мовою, що практикувалася на Східній Україні (“Я не міг з молодих літ аж дотепер навчитися мови інтелігентного оточення і давно, і тепер... я не навчився мови Куліша і Панаса Мирного, і цього я прилюдно каюся”) [9, 325-326], Василь Стефаник звертався за допомогою до людей, які могли “поправити” його мову. Так, відповідаючи на відгук і зауваження О.Маковея на свої перші публікації і посилаючи йому нові новели, В.Стефаник писав йому: “Якби йшли до друку, то прошу мені нічого не змінити, хіба похибки орфографічні, або можете змінити бесіду мужицьку на бридшу (підкреслення наше – М.Л.), літературну. Лиш не всувайте ніяких додатків” [9, 400].

З цього вислову В.Стефаника, до речі, видно, що він не те, що не цурався, не соромився своєї рідної говірки, а навіть навпаки вважав її кращою від “бридшої” літературної мови, отже, якщо й погоджувався на коригування, виправлення “мужицької бесіди”, то лише з необхідності, розуміючи, що будуть зауваження й критика з цього приводу. Пізніше, правда, він змінив свою думку й ставлення до літературної мови і “прилюдно каюся”, що був “лінивий” і “не навчився мови Куліша й Панаса Мирного”. Про те, що він ставив покутську говірку вище від тодішньої літературної мови, видно ще й з такого його вислову: “Та він [Шевченко] великий поет, а по нім то вже прийшли Тарасики, а по Тарасиках не приходив уже ніхто, лише жаргон всіляких інтелігентів і всіляких партій, далеко поганіший від жаргону Покуття” [9, 326].

У 1900 р., відповідаючи на лист і зауваження Б.Грінченка щодо мови його новел, В.Стефаник погодився на текстуальні зміни і дозволив Б.Грінченкові “печатати оба оповідання (“Катруся” і “Мамин синок” – *М.Л.*) з такими змінами в бесіді, які Ви кажете, що добрі. А вже лишаю Вашому доброму розумінню, як і що перемінювати” [9, 441].

Але, будучи вже зрілим письменником, у травні 1922 р. він пише до В.Сімовича: “Хоча Ви дуже відпрошуєтеся, та я таки Вас дуже прошу, як у Вас є час, зукраїнізувати (підкреслення наше – *М.Л.*) мій жаргон як не тепер, то згодом” [9, 462].

Погоджувався В.Стефаник і з І.Лизанівським, редактором видання його творів на Східній Україні (у Харкові), з усіма його поправками і змінами: “Лаяти Вас не буду за поправлення тексту, бо й так перед роком звертався я до Василя Сімовича, щоб він мої оповідання переписав на літературну українську мову. Правду кажучи, то мене на старість жаргон (діалект – *М.Л.*) в моїх писаннях трохи іритує” [9, 466].

Уже в листопаді 1925 р. Він писав І.Лизанівському: “Дякую Вам за Вашу вмілу роботу, яка мене разом із покутським діалектом зблизила до читачів Великої України” [9, 473], але все-таки, очевидно, В.Стефаник не був задоволений цим виданням, бо, коли готувалося нове видання його творів у Львові у 1932 р., він не скористався ним, а звернувся з проханням до М.Рудницького взяти на себе редагування. До речі, М.Рудницькому він теж дозволив на його розсуд редагувати текст: “... хотів Вас просити, аби Ви були ласкаві справити правопис і мову в збірнику моїх образків, які в маю буде друкувати книгарня ім.Шевченка” [9, 477].

І все ж В.Стефаник, як і радив йому І.Франко (див. вище у спогадах М.Рудницького), як радив йому О.Маковей (“Мови мужицької не треба змінити; може остатися” [3, 34], зберіг покутський говір, вклавши його в уста своїх персонажів, галицьких селян, завдяки чому досяг великого реалізму й глибини у зображенні покутського села. Мову і стиль письменника схвалювали й інші літературні критики того часу. Так, його близький товариш, видатний український художник Іван Труш, радячи В.Стефаникові зразу ж після виходу в світ його перших новел (1899 р.) змінити діалектну мову на літературну (“...не втратили б твори

Стефаника в нічому на своїй барвистості, якби він зачав писати виключно літературною мовою” [3, 42]), уже через десять років змінив свою думку, зазначаючи: “Для іноземного читача, який читає твори Стефаника в перекладі не діалектом, а літературною мовою, вони не справляють глибокого враження” [3, 69-70].

Антін Крушельницький зазначав, що В.Стефаник, послугуючись покутським діалектом, “вводить таким робом до української письменської мови цілу низку нових слів, зворотів, поетичних висказів тощо...” [3, 78].

Значно пізніше, на ювілей письменника А.Крушельницький відзначав: “Стефаник дужою чоловічою рукою різьбить граніт твердої мужицької мови, а з-під його мистецького різця твердий граніт вилискує брильєнтами поетичної краси мови покутського селянина” [3, 114]. “Він не є журналіст, тому йому вільно писати прекрасною мужицькою мовою, та й не збагачувати паперового язичія інтелігентів...” [3, 126], писав про Стефаника Ю.Морачевський.

Як бачимо, більшість літературних критиків і не байдужих до творчості В.Стефаника людей визнавала йому рацію у використанні покутського діалекту і схвалювала його творчий стиль. Якщо хтось і заперечував у цьому (Б.Грінченко, І.Лизанівський, І.Труш), то тільки з турботою про зрозумілість Стефаникових творів на Великій Україні.

Пишучи про галицьких селян, В.Стефаник не тільки бачив їх перед собою, він чув їх голоси, бо вони “кричали” до нього, він переплавляв їх слова через свій мозок і своє серце, яке не могло допустити жодної фальші, відтворюючи ці голоси. Автор не вклав в уста своїх героїв жодного слова, якого б не міг промовити його персонаж у реальній життєвій ситуації. Цим і пояснюється мовний дуалізм В.Стефаника, “подвійний” статус мови його творів. Він яскраво проглядається, підтверджується, якщо зіставити мову персонажів з авторською мовою у новелах та в публіцистичних його творах і листах. Подвійний підхід до використання мови у В.Стефаника, тобто “різна” його мова спостерігається і на лексичному, і на граматичному, і особливо на фонетичному рівнях.

Отже, авторська мова В.Стефаника у певній мірі близька до загальноукраїнської літературної мови; у авторській мові він

уживав слова, які функціонували у цілому західному наріччі української мови, тобто були надбанням літературної мови Галичини і, можливо, завдяки саме йому ввійшли в літературний обіг. Може, і не вся ця лексика стала нормативною з погляду норм сучасної української літературної мови, але багатство національної мови складає не лише літературний словниковий фонд, а весь її лексичний склад, а В. Стефанік, без сумніву, вніс досить значний вклад у збагачення лексичного фонду української національної мови.

Для підтвердження думки про те, що В. Стефанік володів літературною мовою, наведемо деякі лексичні “діалектизми”, які вживаються у В. Стефаніка як синоніми чи дублети до загальноукраїнських відповідників і підкреслюють колорит місцевої говірки, репрезентують мову персонажів. Наявність дублетних лексичних форм знову ж таки промовляє на користь письменника, який умів підібрати необхідне слово для реалістичного відображення дійсності.

Так, у новелах В. Стефаніка дев'ять разів* ужито слово *банувати*, хоч зустрічається (4 рази) слово *сумувати*, є у нього й слово *тужливий* (ужито один раз), отже, в лінгвальній свідомості його було й слово *тужити*. Двічі він уживає загальноукраїнське *туга*, тричі використав іменник *сум*, але аж десять разів ужив галицизм *туск* (жура, туга), що на його думку більш природно звучало в устах покутянина. Паралельно із лексемою *сумно* уживається прислівник *банно* (спільнокореневе із *банувати*), що теж було більш частотним у покутському та гуцульському говорах.

Дуже звичним, високочастотним на Покутті є іменник *бахур*, причому вживається він без жодного конотативного нальоту, як емоційно і стилістично нейтральна лексема: У В. Стефаніка ця лексема вжита вісім разів, хоч загальноукраїнська форма *хлопець* ужита аж 43 рази та ще п'ять разів – фонетичний галицизм *хлопец*. Уживається й слово *хлопчина*. Різні варіанти у В. Стефаніка має лексема *жандарм*. У авторській мові – *жандарм*, а в устах персонажа – *шандар*.

* Цифри і дані наводяться за працею І. Ковалика та І. Ощипко, див. поз. [10], у якій поданий словопоказчик творів Василя Стефаніка.

Широковживаними у покутському, гуцульському, опільському говорах є прикметник *файний* та прислівник *файно*, що ввійшли в мову галичан з німецької мови (дуже поширеним цей прикметник є і в сучасних англійській та польській мовах). Отже, лексеми *файний* ужито 11 разів, а її літературний відповідник *гарний* – 5, прислівник *файно* 13 разів, а *гарно* 7 (є ще один раз ужито слово *гарнецько*). Паралельно уживається ще один синонім – *красний* (який Андрійко *красний!*)

У художніх творах В. Стефаніка 101 раз ужите слово *говорити*, але в окремих випадках уживаються стилістично марковані (переважно із зниженою конотацією) синоніми: *жвиндіти*, *белендіти*, *плести*, *городити* тощо.

У новелах тричі зустрічається слово *працювати*, але там, де треба було показати тяжку, безпросвітну працю, Стефанік використав лексеми *гарувати*, яка на Покутті є звичайною у мовленні людей. Аж 90 разів у Стефаніка вжито дієслово *їсти*, але для підкреслення особливо жадібного і похапливого споживання їжі письменник знайшов синонім *глемедати*.

Іноколи регіоналізми можуть використовуватися не тільки в мові персонажів, але і в авторській мові, і це цілком виправдано, оскільки автор, майстер слова тому і вважається майстром, що уміє підшукати найбільш влучний і вдалий варіант. Завдяки такій творчості якраз і поповнюється словниковий склад мови. Досить поширеним і звичним у покутському говорі є слово *гурма*, яке у Стефаніка ужито два рази, хоч так само два вживання має слово *юрба*, один раз ужита лексема *гурт*, один раз – *громада*. Із стилістичною метою вжито дієслово *делькотіли* у значенні *дрижати*: “Ноги *делькотіли*”.

Таких лексичних паралелей у В. Стефаніка є багато. Ще більше у нього фонетичних чи граматичних дублетів; власне, із цих (особливо фонетичних) дублетів і зіткана вся мовна тканина його художніх творів. Наявність їх спростовує думку, що В. Стефанік не знав літературної мови і писав покутським діалектом. Літературною мовою він володів, а завдяки покутському говорові відтворював лише бесіду своїх героїв, і це теж можна продемонструвати багатьма прикладами.

Найбільш поширена фонетична риса, властива покутському говорові – заміна етимологічного (праслов'янського) /а/

після м'яких приголосних на /e/, /e"/, а в ненаголошеній позиції навіть на /i/. Це стосується також /a/, що було після шиплячого: *грянула – грину, тульвивси; жаль – жьиль*.

Аналогічний рефлекс у покутському говорі і мові персонажів В. Стефаніка – /e"/, /i/ і навіть /i/ – має праслов'янське /к/ носове: *колядують – заколідував бим кольдку, кольдуду, зачати – зачыти, зачети, порядок – поредок, порядний – порьидний, пам'ять – памньить, пам'ятати – паметати, памнетати, памньитати; двацять – двацїть; тяжко – тьижко* і под.

Поряд із фонетичним /ри/, /ли/ В. Стефанік відбиває покутське /ро/, /ер/ або /рі/ *крававий, кервавий, тривога*; паралельно із загальнолітературним префіксом *ви-* Стефанікові герої широко вживають *ві-*: *віходив, вісапає*.

Широко подані паралельні форми у В. Стефаніка і в іменниках середнього роду: *весілля (5) – весіля (3), весіле (10), галуззя (3) – галузе (1), життя (18) – житте (9), житє (8)* та ін. Послідовно виступає /e/ у Стефаніка на місці давньоукраїнського /e/ із закономірним стверділим приголосним перед ним (у сучасній літературній мові в подібних умовах воно зазнало лабіалізації у зв'язку із збереженням м'якості приголосного): *лен, семий, у него, цего* і под. В. Стефанік послідовно витримує у мові персонажів також закономірне /и/ на репрезентований у двох варіантах – *ся* і *си*. Підрахувати їх кількість складно, але вони послідовно диференціюються: в авторській мові – *ся*, в діалогічній – *си*. Відомо, що в праслов'янській мові у знахідному відмінку займенника *себе* була форма *sk*, де носовий /к/ дав різні рефлекси у сучасних слов'янських мовах. У польській так і залишилася форма *sik*, у чеській – чисте ротове /e/ – *se*, такі самі форми у сербохорватській та болгарській, у словацькій – *sa* (в усіх перелічених мовах ця частка пишеться окремо), у білоруській *ца*, у російській *ся* (хоч звучить як *ца*). В українській мові є аж три рефлекси праслов'янського *sk* – закономірне *ся*, у гуцульському говорі *си*, в усіх інших (покутський, опільський, бойківський) – *сі*. Форми *си*, *сі* слід уважати аналогічними, такими, що виникли під впливом колишньої короткої форми займенника *себе* в давальному відмінку. Однак, у такому разі не піддається поясненню форма *сі*, бо із давньоукраїнського *сі* могла рефлектуватися тільки форма *си*

(напр., у сучасному мовленні “дай *си* на стримані”, “озми *си* на памніть” і под.). Цікаво, що форма *си* функціонує також у південних говорах російської мови. У творах В. Стефаніка є і цілий ряд морфологічних розходжень у мові автора та дійових осіб. Так, у мові дійових осіб послідовно виступає в давальному відмінку однини іменників чоловічого роду закінчення *-ови, -єви*: *секретареви, жидови*, але в мові автора – *ові*. Так само протиставляються інші форми: – закінчення *-ий* у родовому відмінку множини паралельно з *-ей*: *дітей – дітий; грошей – гроший*; закінчення *-ов* паралельно з літературним *-ою* в орудному відмінку однини І-ої відміни: *горілкою, горівкою – горівков, жінкою – жінков*; уживання реліктових форм двоїни: *дві жінці*; уживання енклітичних форм особових займенників: *ми, ти, си, ні, ню*; паралельне вживання редукованого займенника *тот, тота, тото* і літературних форм *той, та, то* та ін.

Особливо велика заслуга В. Стефаніка у збагаченні української фраземіки. Подекуди в нього зустрічаються й сталі фразеологізми, але в основній своїй більшості вони є оригінальними авторськими новотворами. Наведемо деякі з них: *зробити амінь, коміть головою, бандити гнути, набрати повну голову* (сп'яніти), *до дучі забиратиси* (померти), *зав'язати гудз, загрїти голову, загубити розум, загубити слова, задурно, запусто* (з нічого, дарма), *штуков зайти кого-н.* (перехитрити), *займатиси на день, сонце залягає, запасти в сон, заперти гямбу* (замовкнути), *запрягти в ярєм, зарити чолом в що-н., заспівати свою пісню, затамувати кров, затемнювати світ, затерти ганьбу, заткати очі, заткати рот, заходити жовчею, заходити кров'ю, заходит у голову, збити на винне яблуко, робити збитки, звалитися у невидінний світ, звалювати з ніг, звести кості до купи, шкіру здирати, догори ногами здоймати, бодай земля не протерла* (прокльон), *бодай земля вікинула, земля най западаєси, кинути до землі, набрати повну голову* (сп'яніти), *покласти в сирю землю, земля гудит під ким-н., земля здрїгнеси, зібрати сили, зібратися на відвагу, зїздрїти оком, зїйти на діточий розум, злизати параграфом, вік змарнувати, змити грїх, з болотом змішати, зубами обїскатися, на один зуб узьити, жили вісотувати, житє фурєти під ноги, і пес не гавкнув* (ніхто не згадав), *гадками літати, говорити з Богом* та багато інших.

Мова художніх творів В. Стефаніка лаконічна, місцями скупа на вислови, але надзвичайно містка, ваговита, образна. У нього немає випадкових, зайвих слів, кожне слово у нього продумане, зважене і несе велике змістове та стилістичне навантаження. Його лаконічність, образність, довершеність досягаються завдяки широкому використанню фраземіки та художніх засобів. Звичайно, що не всі авторські фразеологізми В. Стефаніка ввійшли в скарбницю художнього стилю сучасної української літературної мови, бо деякі з них так і залишилися на позанормативній лексичній периферії, але більшість із них стала окрасою і цінним надбанням української літературної мови.

Повертаючись до аналізу лексики В. Стефаніка, зазначимо, що, крім слів свого рідного Покуття, він сміливо впроваджував у тканину своїх творів іншомовну лексику. У нього зустрічається немало запозичених слів, які одержали пізніше постійну прописку в літературній мові: *амбіція, анархіст, апатичний, орендар, аркушок, арешт, арештант, баталія, банда, бант, бестія, бунт, бунтувати, диплом, директор, екуектор, економ, інтелігентний, запрезентувати, здеморалізований, магістрант, параграф, пасія, партія, публіка, публіцистика* та інші, але ще більше в нього є слів, які він упроваджує в текст в народнорозмовному оформленні, в народній трансформації, які пройшли фонетичну обробку в устах покутських селян. Більшість із цих слів має німецьке та польське походження, але є між ними і латинізми та грецизми, які увійшли у мовлення галичан через освічених людей, інколи за посередництвом німецької чи польської мов. Це, зокрема слова: *бенькарт* (покидьок, байстрюкмісці історичного *li*), хоч у авторській мові подає літературний варіант: *синій–синий, третій–третий*.

У мові дійових осіб Стефанікових новел зафіксовані й інші фонетичні риси, що не збігаються із сучасними літературними. Це зокрема, збереження етимологічного *o* перед складом з наголошеним *a*: *багато* при наявності *багато, багатий – багатий*, але тільки *горячий* і *горечий*; м'яка вимова *l*' перед *i* – *глибоко* – поряд із *глибокий, глибоко*; передача на письмі оглушеного приголосного (*легко – лехко*); ствердіння приголосних: *l**c*: *десь – дес, хтось – хтос, колись – колис*; *l**z*: *близкий*; *l**l*: *білше, найбільше, криміналник*; *l**z* у кінці слова: – *хлопець – хлопец, кінець – кінец*;

відсутність епентетичного *l*' в особових формах дієслів (*люб'ю, лов'ю*) і наявність його там, де в літературній мові він відсутній – *здоров'я, здоров'є – здоровля, здоровле*; – відсутність подовження приголосного внаслідок його асиміляції йотом: *весілля-весіля-весіле, життя-житє, галуззя-галузе*; збереження історичного м'якого *r*' у кінці слів та складів: *дзеркало, церькова* (поряд із *церква, дохторь* (поряд із *дохтор*); збереження м'якості шиплячих – *паршивий – паршьик, широкий – шірокий*; наявність стверділого кінцевого *t*' в третій особі однини і множини: *дзвонит, стоїт, несут*; відсутність пом'якшення приголосного під впливом *[j]* у першій особі однини: *втратю*; наявність *z* на місці *z*' у частці *чи*. У Стефанікових новелах варіант *чи* ужитий 50, а варіант *ци* – 53 рази.

Окремо слід зупинитися на питанні про постфікс *-ся*, який у Стефаніка, *бинда* (стрічка), *бидло, гаравус* (нім.- геть!), *шіфа* (нім. – корабель), *квестія* (з пол. – питання), *контетний* (з пол. – задоволений), *зіцірувати* (нім. – муштрувати), *люфт* (нім. – повітря), *луфко* (пол. – олівець) *машир* (нім. – марш), *мельдуватися, ордунок, павза, рихт, рихтіг, штерн, штраф, штубак, гендель* – усі з німецької – відповідно: представлятися, порядок, право, правильно, зірка, туповатий, відсталий учень, торгівля; *пивка, подлуг припису, позір мати, посідзєнс, постерунок, спендити, тано, нендза, дзінкувати, гарбата, закоментуватися* – усі з польської – відповідно м'яч, згідно з приписом, зважати, засідання, поліцейська дільниця, провести, дешево, нужда, дякувати, чай, задовільнитися та багато інших.

Серед дослідників Стефанікової творчості знайшла поширення думка, що розуміння його творів утруднюється через надмірну кількість лексичних “діалектизмів”. Тут є певна рація, бо і фонетичні, і тим паче морфологічні дублети чи варіанти попри все зберігають все-таки кореневу спільність, і спільність ця є досить прозорою, щоб її уловити. Що ж до лексичних регіоналізмів, то вони не завжди своєю внутрішньою формою і фонетичною будовою можуть наштотувати читача на розуміння. Тому, звичайно, є цілком виправданими словники-пояснення слів, які подаються при виданні творів письменника. У першому томі академічного видання у словнику пояснено 373 слова, у виданні з 1964 р. (цитована книга) – 343. У праці І. Ковалика та

І.Ощипко “Художнє слово Василя Стефаника” словопоказчик художніх творів письменника подає 7873 слова і більше 60 тисяч словоживань. Отже, кількість слів, які, на думку упорядників творів В.Стефаника, могли б бути незрозумілими для широкого читача, складає 4,42 відсотка за виданням 1964 р. і 4,7 % за академічним виданням. Як бачимо, відсоток цих слів невисокий, але при уважному перегляді цих списків виявиться, що він значно менший.

На наш погляд, сюди записано немало слів, які відомі найширшим колам читачів, слова, які можна зустріти в творах багатьох не тільки західноукраїнських письменників, зокрема: *бестія*, *бучок* (здрібніле від *бук*), *ватерка* (ватра), *верітка* (здрібн. від *верета*), *вінчувати*, *влязливий*, *воркотіти*, *глемедати* (прозоре в контексті), *грейцар*, *гулити* (прозоре в контексті), *грешно* (гречно), *гріночка*, *гудз*, *деревіти* (пор. кам’яніти), *доробало*, *дранка* (прозоре в контексті), *сзомость*, *запрезентувати*, *киптар*, *колія*, *коновка*, *кошниця*, *кримінал*, *кулеша*, *ландатися* (прозоре в контексті), *магістрант*, *надибати*, *настрашитися*, *оберіг*, *парох*, *писок*, *трунок*, *хороми*, *чічка*, *щезник* (прозоре в контексті). В академічному виданні наведені слова *вікапаній* (викапаній), *віче*, *газда*, *газдия*, *заки* (поки), *зробок* (про виснажену людину), *пістунка* (від *пестити*), *рабівник*, *солонина*, *тайстра*, *туск*, *ціпка* (міцно) та деякі інші, які теж широко вживаються в творах українських письменників і не утруднюють розуміння тексту. Таким чином, ще принаймні 45 слів можна зняти із списків тих, що внесені як – регіональні, незрозумілі.

Як би там не було, В.Стефанік упровадив у мову літератури значний масив лексики і фраземіки, який до нього функціонував тільки в усно-розмовній сфері. Багато з цих слів та фразем знайшли застосування в загальнонаціональній мові, сприйняті узусом, мовною практикою, але є й немало слів, які не допускаються в загальномовні словники волонтаристськими рішеннями, тобто надання їм офіційного статусу залежить від суб’єктивних факторів, зв’язане з недоброзичливим, а може, й негативним ставленням до мови галичан. Багато слів із наведених у переліку незрозумілих повинні зайняти своє законне місце у сучасній українській літературній мові.

Як і передбачав колись І.Франко, мова художніх творів В.Стефаника, його невмирущих “образків” з життя селян на Покутті стала предметом дослідження філологів, оскільки в мові письменника глибоко розкривається психологія героїв, їхні погляди і прагнення, життєві колізії. “Велике лексичне розмаїття, фразеологічна насиченість, різноманітність зображальних засобів, текстова організація новел В.Стефаника, філігранна відточеність вислову свідчать про неперевершену майстерність художника, є цінним і важливим об’єктом для дослідження” [11, 80-81].

1. *В’ячеслав Будзиновський*. Василь Стефанік // Василь Стефанік у критиці та спогадах. – Київ, 1970.
2. *І.І.Ковалик*. Наукові основи побудови словника мови художніх творів Василя Стефаніка // І.І. Ковалик, І.Й.Ощипко. Художнє слово Василя Стефаніка. – Львів, 1972.
3. Василь Стефанік у критиці та спогадах. – Київ, 1970.
4. *М.Рудницький*. Письменники зблизька (спогади). – Львів, 1958.
5. *І.Франко*. Літературна мова і діалект. Збір. творів: у 50 т. – Київ, 1982. – Т.37.
6. *Святослав Караванський*. Секрети української мови. – Київ, 1994.
7. *Віталій Кононеко*. І.Франко і проблеми варіативності української літературної мови // Іван Франко і національне та духовне відродження України. – Івано-Франківськ, 1997.
8. *Огієнко І.* Говірка чи літературна мова? (Мова В.Стефаніка) Рідна мова, 1937. Ч.3.
9. *В. Стефанік*. Під враженням вистави „Землі” // Василь Стефанік. Твори. – Київ, 1964.
10. Художнє слово Василя Стефаніка. Львів, 1972.
11. *Лесюк М.* У творчій лабораторії Василя Стефаніка // Василь Стефанік і українська культура. Тези у двох част. – Івано-Франківськ, 1991. – Ч.2.

МІФОЛОГІЯ КОЛЬОРУ У НОВЕЛІСТИЦІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Селянська тематика художніх творів майже завжди (винятки становлять тексти, де село є символом, а не реалією, як, наприклад, у віршах П.Тичини і Б.Антонича) нерозривно зв'язана з відповідною кольоровою гамою та метафізичною густою і тяжкою, як градова хмара, аурою хліборобського контексту. Шевченкове “чорніше чорної землі” та “село неначе погоріло, неначе люди подуріли, німі на панщину ідуть” аж ніяк не протиставлялося і не протиставляється “добровільній”, а від того ще більш виснажливій “панщині-поденщині” господаря на своїй ниві у В.Стефаніка чи “ідіотизму” сільського життя у повістях І.Нечуя-Левицького, А.Тесленка, О.Кобилянської, Б.Грінченка, Т.Осьмачки, які торкалися не елегій і не ідилій на лоні чудової природи, а мали неабияку письменницьку мужність звернутися до темної сторони проблеми людини на землі, яка ніколи не буде розв'язана однозначно позитивно. За влучним висловом Стефаніка, навіть найбагатша сім'я у селі “двигала на собі необтесаний і тяжкий ярем мужицького багатства, котре ніколи не дає ані спокою, ані радості ніякої”. В убогих сім'ях до каторжної праці додавалися ще й вічні нестатки, крайня знервованість і панічний забобонний жах перед голодним завтрашнім днем.

Міфологічне тло села автоматично накладалося на митців, які для своїх творів черпали хліборобські сюжети. Найбільш виразним втіленням такої персоніфікації теми через самого автора може вважатися “чорний” Стефанік. У спогадах Б.Лепкого ця інтерпретація зовнішнього вигляду його сучасника і близького друга набирає якогось містичного підтексту. У нарисі “Василь Стефанік” Б. Лепкий подає своє перше враження, яке ґрунтується на “чорних” епітетах: “Я глянув. Стояло двоє молодих людей. Один білявий, з волоссям хвилястим, з борідкою і з краваткою, вив'язаною фантазійно, другий – чорний, зроду і від сонця, як циган... Чорний хмуруокий” [2, 652]. Наступна зустріч, а водночас і знайомство, теж відбувається не без “чорного” тла:

“Я відчинив і побачив двох мужчин: один був худощавий, русявий, другий високий, чорний, з буйною чуприною й невеликою бородою. В тім другім пізнав я Стефаніка, якого бачив здалека в Коломиї, на ринку” [2, 655]. А далі Б.Лепкий і прямо говорить про манеру “чорного” письма Стефаніка: “Малюючи образ нашого побуту, стемнював кольори, буцім чорний цвікер* саджав на ніс” [2, 657]. “Чорну” зовнішність і оригінальний стиль “чорної” барви письма Стефанік усугублював ще й чорним вбранням: “Одяги носив Стефанік темні, а краватку чорну, готового “мотиля”, щоб не треба в'язати, бо казав, що в'язання не на його грубі пальці, це бабське діло. На голові чорний, м'який капелюх. Цілий він ходив чорний, як ніч” [2, 658]. Закономірно, що легенди про Стефаніка та самі тексти його новел, образно кажучи, обухом били по голові рафіновану інтелігенцію. Дехто взагалі не розумів натуралістичних кривавих шкідців новел “Самасаміська” і “Шкода”, в яких загибель людини була виписана настільки безсторонньо, що здавалося, що автор просто глумиться над читачем, підсуваючи йому неестетичне або, принаймні, чорногуморне читиво. Таких речей не сприймала і не розуміла не лише тогочасна літературна богема й навкололітературне середовище пошанувачів та низькопоклонників талантів, а й деякі досить компетентні і здатні на свою власну точку зору в красному письменстві літературознавці. Темна селянська душа з її чорними від давності ідеалами, за якими худобина вартніша від дитини, а тому селянин завжди краще і щиріше віддячить ветеринарові чи й сам з умираючою короною-годувальницею прийме смерть, ніж вирішить звернутися до лікаря, коли захворіє дитина, про що надзвичайно сильно сказав Т.Осьмачка у повісті “Ротонда душогубців” та У.Самчук у романі “Волинь”, виявилася чужою і дикою навіть В.Дорошенкові, який зробив на основі доробку новеліста висновок, що в його творах показано загибель селянства і що сам Стефанік є чорним песимістом. “Я Вам ніколи не дарую того, що Ви мене зробили поетом трупа – умираючого села”... Критики, які прийдуть після Вас, назвуть мене здоровлям України” [5, 423], – з гнівом і болем писав Стефанік у відповідь на такі звинувачення.

* цвікер – пенсне

Проте з явищем чорного тла текстів Стефаніка неможливо не погодитися, як водночас важко заперечувати й переважаючу наявність чорно-білих гравюр-ілюстрацій до творів цього митця, які витісняють на задній план, а то й взагалі заступають тих кілька картин у кольорі, які можуть вважатися винятками, тим більше, що вони завжди фатально не наділені достатньою силою глибинно передати дух Стефанікової прози настільки потужно, як це роблять “чорні” полотна. Безперечно, ніякої випадковості тут нема. Алхімія кольору так само потрібна для розкриття характерів, теми і проблематики, як і поетика думки. Чорні Стефанікові селяни сильні своєю чорністю, своїм монументальним вросанням у рідну землю, своїми тяжкими помислами і вайлуватою надійністю тяжкої родючої ниви. Найчастіше цей колір письменник використовує для зображення очей, але має на увазі не райдужну оболонку, а запалість очних яблук з голоду, з горя, з туги або ще з якоїсь біди. Ось чому в “Новині” на горе-батька дивилися не просто виголоджені діти, а “лише четверо чорних очей, що були живі і що мали вагу”. Від цього погляду навіть до краю байдужий і патологічно ледачий Гриць “почорнів” і власні його “очі запали всередину так, що майже не дивилися на світ, лиш на той камінь, що давив груди”. В інших художніх текстах Стефаніка в окремих героїв обличчя стає “ще чорніше, ніж було” (“Засідання”), “чорний обвід коло очей ще більше почорнів” (“Вечірня година”), самі вони “чорними долонями стручували піт з чола і великими чорними руками ловилися землі” (“Дорога”), не просто відпочивали або спали, а скочувалися “у чорну пропасть стаєнного сну” (“Палій”) і ходили від поту й бруду “чорні, як ворони” (“Кленові листки”). Якщо ж цих “чорних” людей щось обмарює, тягне на гріх або на самогубство, то їхній досі світлий зір різко темніє – “Завзяті, чорні очі віщували йому згубу” (“Злодій”) або перед собою вони бачать “чорну мраку”, що їм “світ затемнює”, а “чорний чупер” їм “сонце закриває” (“Басараби”), або самі чорніють від скоєного злочину: “Село курилося, почорніло, чорні люди голосили, а він сидів коло води добу, чорний, мокрий, склонивси та й заснув в болоті”, бо не панський маєток загорівся від його підпалу, а знищилося вогнем півсела: “Та панові нічо, а половина села розсипалася на

сажу” (“Гріх”), або почуваються крайньо зле: “Твої очі пробиті чорною хмарою. Стадо чорних птахів вилітає з хмари, як лилики” (“Вночі”). Найбільший тягар чорного кольору стає зримим тоді, коли Стефанік говорить про каміння та волосся. Чорний камінь для нього асоціюється з думами, які несила витримати: “Лягли ви на мене, як лягає чорне каміння зломаного хреста на могилу в чужині!” (“Мое слово”). Деколи конкретний колір каменя не вказується, але підкреслюється, що цей камінь або старий і брудний, або мокрий, а отже, темний, а тому на ньому так виразно видно іскри: “Сонце лупає з нього черепочки давнього намулу і малює на нім маленькі фосфоричні звізди. Блимає той камінь мертвими блисками, відбитими від сходу і заходу сонця, і кам’яними очима своїми глядить на живу воду і сумує...” (“Камінний хрест”). Деколи Стефанік вживає епітет “чорний” у переносному значенні, надаючи йому рис метафори. Наприклад, у новелі “Басараби” читаємо, що у майбутнього самогубця міняється вираз обличчя (“то не очі, то така чорна рана в чолі”), а саме лице не просто чорніє, а ще й кам’яніє: “У одного таке око, як пропасть, погляне та й нічо не видить, бо то око не до видіння, а в другого воно одно лише жие, а решта коло него камінь – чоло камінь, лице камінь, все”. Коли ж людину вдається відволати від смерті, зняти з мотузки, як це зробили родичі з Томою в “Басарабах”, притомність персонажа теж повертається через очі, які поволі стають яснішими і ніби шукають дороги до життя, а дорослий чоловік при цьому, переживши своєрідну ініціацію, має щось дитяче у вигляді: “Очі темно-карі блукали під чолом, як по безкраїх рівнинах, і дороги по них найти собі не годні. Лице смагляве, застрашене, як би діточе”. Чорне волосся може свідчити про ще молодий вік персонажа, на відміну від волосся сивого в людини літньої чи й зовсім старої. До речі, описуючи волосся, письменник завжди подає свою позитивну оцінку стосовно вчинку чи висловлює співчуття до дійової особи. При негативній авторській оцінці опису волосся у Стефанікових творах не зустрічається. Наприклад, зображуючи в новелі “Май” наймита, який не найнявся до пана, хоч мало не цілий день простовбичив біля двору й від бездіяльності так змучився, як його не втомлювала найтяжча робота, тому й заснув, втративши надію

на найми і з побоювання відійшовши подалі від панських стежок у поле, Стефаник підкреслює контраст чорного і цеглянистого. Чорна барва наче рельєфно окреслює передчасно постарілі частини тіла, яким випало безперервно трудитися, а цеглянистий колір свідчить про нездоровий вигляд, про вже ледь-ледь затаєну хворобу, яка обов'язково з дня на день дасть про себе знати: "Квіти цілували його по чорнім нечесаним волоссям, пільні коники його перескакували. А він спав спокійно, а чорні ноги і чорні руки виглядали як прироблені до його цеглястого тіла". Водночас чорне волосся може підкреслювати і якусь містичну єдність з землею, згоду персонажа на страшну жертву їй, годувальниці. Наприклад, у новелі "Лан" йдеться про жахливу річ: немовля душиться під кущем, у той час коли його виснажена непосильною працею молода ненька раптово засинає посеред ниви. Вона не чує плачу, сопіння, останніх пручань дитяти, не квапиться на допомогу, не прокидається від внутрішнього поштовху інтуїції чи природних у такому випадку сторожових нервів, адже сама на грані смерті від роботи, сама майже така ж жертва ниви, а тому "прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь". Зображуючи смертельно хвору породіллю у "Кленових листках", Стефаник теж не обминає нагоди зробити акцент на її відстраждань поплутаному й мокрому волоссям: "По чорнім нечесаним волоссям спливали мука і біль, а губи заціпилися, аби не кричати". У міфі волосся надано особливого значення: "Волосся – символ думки, того, що походить з голови..." [1; 326]. Тому не дивно, що в етюді "Раненько чесала волосся" кохана дівчина не стільки розчісує коси, скільки думає про милого, адже зайнята переживаннями, що вже не достойна його, бо необачно "далася на підмову", перейнята розпачливими здогадами, що може втратити хлопця, бо старіється, а поруч підрастають юні красуні.

Проте чорний колір у Стефаника – це не тільки колір страждань, горя і біди. Деколи це природна барва істоти, звичайного забруднення в процесі праці: "чорна мушка", "черева їх стануть чорніські від пороку". Але у багатьох випадках чорне забарвлення несе позитивне смислове навантаження, розгортається в руслі постійних фольклорних епітетів та порівнянь. Наприклад, "чорний кавалок хліба", "чорна хмара", "темна нічка", "дорога

темна, як сліпому молоденькому каліці", "вікна чорні", "чорний хрест", "чорні скиби", "чорні гриви", "чорна скриня", "чорнобриві, як гвоздики". Звичайно, як це прийнято для селянської тематики, чорне забарвлення у Стефаника насамперед стосується масті коней. Правда, письменник зовсім не використовує епітет "вороний", що в такому випадку найбільш загальноприйнятій, а вживає виключно "чорний": "Як-ем го віпуцував, то був віпуцуваний, котре чорний, то як сріблом посипав по чорну, а котре білий, то як маслом сніг помастив. Коні були в мене в ордунку, цісар міг сідати" ("Камінний хрест") або "Мав такого чорного коня, що браму перескакував..." ("Басараби"), або "То він потряс сивою головою попід чорні кінські гриви та кричав дальше: – ... Звіздочолий у мене чоловік: він чорними очима за мнов водить; він мене желус; він свойов гривов обтирає дідові сльози; а ти поганий, серця не маєш. Ще недавно ти цілий жмут мого волосся вірвав і пустив під ноги в гній. Так не мож робити, бо хоть ти дуже красний кінь, але за це поганий... Якби прийшов до мене святий Юрій, то, бігме, подарував бим-ті, аби-с з ним ішов змії розбивати; робити землю ти нездатний, бо в тобі спокою нема" ("Сини"). Кілька разів Стефаник подає чорними у своїх новелах вівці: "Дими спокійно долинами синіють, гуртки чорних овець шукають воріт своїх" ("Ользі присвячую"). Деколи з цією маржиною порівнюється родюча, масна нива: "А то в мене ниви, як вівці добре годовані, чорні та кучереві" ("Вона – земля"). Як бачимо, чорний колір у Стефаника не однозначний. Він може вживатися на підкреслення негативних рис характеру, недобротливого вигляду обличчя, відчуженості, страждання, але й може також мати позитивне значення не меншої естетичної сили, ніж колір білий, про що скажемо пізніше. Недаром К.Естес підкреслює: "Чорний – колір землі, плодovitості, первинності ґрунту, в який засівають усі ідеї. Але чорний – ще і колір смерті, затемнення світла. Є у чорного і третій аспект. Цей колір пов'язаний з тим світом між світами..., оскільки чорний – колір спуску, падіння. Чорний – обіцянка: скоро ви визнаєте те, чого не знали раніше" [1, 107]. Стосовно останнього, то в Стефаника зустрічаємо надзвичайно художньо вдалий образ "чорної Божої Матері". В міфології таке трактування жінки-берегині, жінки-

праматері сягає значно раніших, ніж християнські уявлення, трактувань і відноситься до культу “чорної мадонни”. Міфічне розуміння цього образу Стефаніком дуже близьке до істини. “Чорна Божа Мати” тому й чорна, що предковична, давня, що їй неможливо вичислити вік. У порівнянні з нею усе інше тимчасове, миттєве, недовговічне. Випадкові сіюхвилинні вождики можуть розташовуватися лише нижче від неї, хоч і стараються боротися за місце біля хранительки вічного, інтуїтивно відчуваючи сакральність нею освяченого простору. Чорна Божа Мати наче не бачить цих пігмейованих “сильних світу цього”, не реагує на їхню ненависть між собою, на їхню мишине вовтузіння й готовність один одного знищити: “Під чорною Божою Матір’ю вони забірали місце для своєї нації. Вільгельм, Франц-Йосиф, Николай, Шевченко, Ленін і Гарібальді допоминалися в тій хатині домінуючого місця. І серед шаленого крику і бійки не раз попадав на землю Вільгельм, або Микола, або Ленін” (“Вовчиця”). Чорний колір хати у цій новелі (за визначенням самого Стефаніка – фейлетоні), убоге існування милосердної шляхтянки, в якій від колишнього багатства і слави залишився лише дворянський диплом, готовність старої самотньої жінки допомогти усім, хто в біді: злодієві, покритці, дезертирові, каліці – набирає рис іншого плану, ніж тьмяна картинка з реального життя. Хата стає символом священної землі, якою здавна вважалася Україна, жінка-господиня – аристократкою духу, про що свідчить не тільки її дворянська грамота, а й корінь прізвища – Кнігініцька, тобто з роду князів, найвищої знаті. Сам автор називає свою героїню вовчицею, теж поціляючи в десятку тієї цілі, яка звичайній, пересічній людині (та не генію!) навіть не видна. Вовчиця у міфології – один з найбільш позитивних образів. Саме вона вигодувала засновників Риму – Рема і Ромула, саме вовчиця серед звірячих самок вважається еталоном люблячої подруги, матері, мудрої вершительки найскладніших справ: “Здорові вовчиці і жінки наділені певними психічними задатками – гострою почуттєвістю, грайливістю характеру і глибокою відданістю. Жінки і вовчиці споріднені за своєю природою: вони допитливі, наділені величезною витривалістю і фізичною силою. Їм властива глибока інтуїція, прискіплива турбота про нащадків, про свого

коханого і про громаду чи зграю в цілому. Вони дивовижно пристосовуються до безперервно змінних обставин, бувають несамовиті у своїй вірності й надзвичайно відважні” [1,16]. До того ж чорно-сірий колір вовчиці наче незримо присутній у цій новелі й зовсім не контрастує з інтер’єром, а лише підсилює “чорну мадонну” як одну з найвищих сутностей жіночого і надлюдського через багаторазові переходи-ініціації від нижчого – звірячого чи тваринного, до вишого – людського і найвишого – божественного. До того ж, міфологія чорного кольору для українців як нації арійв-орійв-хліборобів особлива. Його дещо пом’якшуючий варіант – коричневий – вважався обов’язковим як стрічка відповідного кольору у весільному вінку молодої, бо символізував землю та її родючість. В окремих регіонах такого пом’якшення не існувало, й чорна стрічка займала рівноправне місце з іншими, а в деяких місцевостях її носили у вінку як жалобу, яка стосувалася пам’ятної трагічної події, досить віддаленої в часі. Наприклад, М.Рильський у циклі “Українки” подає цікавий епіграф: “У селі Лисянці після того, як 1768 року польська шляхта жакливо покарала народних повстанців, дівчата на знак трауру по вбитих гайдамаках понад 100 років заплітали в коси чорні стрічки поряд із стрічками інших кольорів” [4, 274].

Стефанік був майстром не лише насичених, однозначних фарб. Проміжні кольори в його новелах теж несуть міфічне навантаження. Особливої уваги заслуговує сивий колір, який у новелах має виключно позитивне наповнення. Найчастіше у Стефаніка сивими є очі й волосся. Сиві очі – завжди добрі, досвідчені, багатознаючі й багаторозуміючі, незалежно чи це очі тварини, чи людини: в новелі “Шкода” корова “дивилася великими сивими очима”, у “Басарабах” найстарша в родині жінка “очі мала великі, сиві і розумні”, у “Камінному хресті” Іван Дідух “як коли би добрими сивими очима хотів навіки закопати в серцях гостей свою просьбу”. Сиве волосся героїв вказує не лише на поважний вік, а й на силу духу, міць характеру, через що Стефанік дуже часто порівнює сиві волосинки зі сталевим дротом і надзвичайно рідко надає сивій голові ознак чогось слабкого, як, наприклад, у новелі “Стратився”, коли батько настільки розчавлений страшною звісткою, що не може тримати стару голову

на в'язах: "Плач і колія підкидали сивою головою, як гарбузом". У той же час сиве волосся достойне поваги й пошанівку. У тій же новелі мати повішеного вояка сприймає його самогубство за велику ганьбу для всієї сім'ї, а для себе особисто – найбільшу неславу: "...Тото-м діждалася на сивий волос вінка!" В іншому контексті стара ненька гулящої Катерини, яка стала доступною для російської офіцерки в роки Першої світової війни за грабовані москалями й принесені їй у дарунок одяг, перлові намиста і фабричне взуття, прямо каже дочці-повії: "Ти заткала у мій сивий волос смердючу квітку ганьби" ("Мати"). Сиве як чистота цьогобічна у поєднанні з чорним – символом чистоти тогобічної у Стефаника дає неабиякий ефект: у новелі "Марія" головна героїня змальована виключно цими фарбами, але від такого приглушеного контрасту її внутрішня суть матері-страдниці, матері-сивіли, всерозуміючої і всепрощаючої чорної мадонни не зменшується: "Сперла голову до стіни, сиве волосся вилискувало до сонця, як чеpecь із блискучого плуга; чорні очі відсували чоло вгору". Сивий колір у значенні співзвучного з кольором металу, заліза, сталі дуже добре сприймається насамперед у новелі "Камінний хрест": Іван перед розлукою з рідною землею настільки тяжко переживає свій від'їзд, що присутнім гостям здається, наче господар не просто гірко кивнув головою в знак того, що іншого виходу нема, а "потряс сивим волоссям, як гривую, кованою зі сталевих ниток". У новелі "Сини" сивина як наслідок страшних переживань і невідчепних гадок здається старому Максимові розпеченим до білого кольору дротом, а тому він старається позбавитися хоч якоїсь частини волосся: "І рвав з голови сиве волосся та кидав на землю. – Сиве волосся, пали землю, я негоден вже тебе двигати". У цьому жесті – і жаль за втратою синів, і зневір'я в українській визвольній ідеї, і усвідомлення своєї немочі щось змінити. Такий душевний стан потребує негайного коригування. К.Естес підкреслює: "Виснажена ідея або виснажені справи зможуть засяяти яскравіше, якщо взяти з них частину й викинути" [1, 326]. До того ж певне проріджування надто тяжкої, буйної, обтяженої власною вагою ідеї завжди їй лише на користь: "Ми знаємо, що коли обрізати мертве галуззя, дерево зробиться сильнішим. Ще ми знаємо, що коли обрізати центральний

паросток у деяких рослин, вони робляться набагато гіллястішими і пишнішими" [1, 326].

У казках, міфах і притчах дуже часто вирвана або спалена волосина приводить до непередбачуваних наслідків: або відбувається чудо і хтось ірреальний допомагає героєві, або герой тратить здоров'я чи міць (біблійний аспект притчі про Самсона, легенди про Довбуша, в якого з чуба коханка висмикнула золоту або срібну волосину). Чоловіче начало мовби підлягає легкому обрізанню через волосся, а властивий Анімусу цикл зростання і спадання є природним: "Це архаїчний процес, древній процес" [1, 326]. Є ще й інше трактування остригання волосся, але про це ми скажемо, розглядаючи новелу "Morituri". Назву цього твору Стефаник перекладає так: "Ті, що чекають смерті" (замість правильного перекладу "Ті, що йдуть на смерть"). Уже сама відмінність Стефаникового перекладу загальновідомої фрази римських гладіаторів підкреслює, що автор вкладає у новелу якраз ту думку, яку підкреслює своїм дещо спотвореним перекладом афоризму. Сюжет твору спрощений до краю: щонеділі до старого Тимка приходять голитися і стригтися його ровесники. За виконану роботу розплачуються харчами, які тут же поїдають, купивши в складчину горілки. Отже, йдеться не про плату, а про ритуал, тим більше, що з кожним разом Тимкових клієнтів стає менше й менше, а сам він в силу похилих літ вже не боїться образити живих нагадуванням про близьку смерть: "Мені вже рука дрожить, я не знаю, як я вас доголю до кінця, а як ще котрий з вас вівернеге ратиці, то таки не знаю, як его на лаву покласти". Завершується новела вимітанням волосся, яке дружина Тимка називає гривами з білих коней. Так сивий, проміжний, колір чуприн переходить у власне білий – колір неминучої загибелі, а порівняння обстриженого волосся з гривами білих коней пов'язує ще живих Тимкових ровесників з апокаліптичним образом білого коня, на якому їде смерть.

Проте сивий колір у Стефаника буває ще кольором фабричного "цайгового" одягу, тобто не-білого, не-домотканого, чужого, аномального, отже, аморального, а тому найкращий приятель Івана Дідуха з такою ненавистю до нового вбрання емігранта каже йому: "Мой, як-ес газда, то фурни тото катранс з

себе, бо ті віполічкую, як курву!” а в новелі “Такий панок” ліберал і співчувальник селянський постає у всьому сивому, тобто й гідному поваги (як волосся старої людини), й чужому, немужицькому (як не домотканому одязі): “Сам сивий уже, в сивім капелюсі і сивій одежі”.

Міфологія чорного кольору у В. Стефаніка (і в подібному аспекті – у Т. Осмачки та У. Самчука) тісно поєднана з ще двома найдавнішими кольорами – червоним і білим. “Чорний, червоний і білий... символізують древні кольори, які відповідають народженню, життю і смерті. Ці кольори також символізують древні принципи спуску, падіння, смерті і відродження: чорний – повернення старих цінностей, червоний – принесення в жертву своїх бережно опікуваних ілюзій, а білий – новий світ, нове знання, яке приходить завдяки переживанню двох перших” [1, 106-107]. Міфологія цих трьох барв не є однозначною, а лише граничною, особливо полюсних кольорів – білого і чорного, які можуть взаємно замінюватися й часто означати зовсім протилежні сутності. Оскільки ми вже торкалися проблеми сивого кольору, то будемо логічними й перейдемо власне до білого. У Стефаніка ця барва є дійсно кольором радості, молодості, щастя, достатку (“біленькі булки”, “білі потоки”, “білі хати”, “білі рівенькі стежки”, “понакладає такі хліби, як точила, та такі білі, як з фунтової муки”, “біла мережана сорочка”, “личко буде, як папірчек, а волосє таке, як лен”, “дівчина у біленькій сорочці”, “чиста, сполокана, як білий камінь, тота шия”, “білі руки”, “біле тіло”, “біла постіль”, “білі воли, як сніг”, навіть свині, оскільки вони є символом сільського достатку, гарантією скоромної страви хоч на різдвяні свята, для Стефанікових героїв асоціюються з білим кольором вишневого квітування: “То як станеш на свинцькій торговиці, то так ними усіяно, як білим цвітом”), хоча деколи міняє своє значення на різко полярне аж до кольору смерті (“біла студена плита” в новелі “Стратився”, “білі кості” в “Марії”, “білий тоненький хрестик” у “Похороні”, опоетизований образ мертвецького савану у новелі “Скін”: “До хати всотується біла плахта, всотується без кінця і міри. Ясно від неї, як від сонця. Плахта його уповивас, як маленьку дитину, вперед ноги, потім руки, плечі. Туго. Йому легонько, легонько”) або передчуття

швидкого кінця матір'ю січових стрільців, яка інтуїтивно відчула, що вчені діти з війни не повернуться у “Синах”: “Та як це стара вчула, то я зараз видів, що смерть обвиласи коло неї білим рантухом”. Таке трактування цілком виправдане: “Білий – колір новизни, чистоти, первозданності. Це також колір душі, вільної від тіла, колір духа, не обтяженого матерією. Це колір найнеобхідніших харчів – материнського молока. І навпаки – це колір мертвих, того, що втратило свою рожевість, рум'янець життя. Там, де є білий колір, все на якусь мить стає *tabula rasa*, чистим листком. Білий колір – обіцянка: харчів досить для того, щоб усе почалося заново: пустота чи безодня заповниться” [1, 107]. Білий колір – межовий, святий, неторканий, а у поєднанні з зеленим – обіцяючий життя і захищаючий достаток: “На однім городі зеленіється латка озимого жита, а коло нього на кожусі лежить білий, як молоко, мужик... Білі мотилі граються над ним, кортить їх сісти на біле дідове волосся” (“Озимина”). Виявляється, німечний дід не просто ніжить на осінньому сонці, а відіграє роль сторожа для ниви, жене від неї курей, а водночас робить філософський висновок про вічність сущого, від людини не залежного: “Файне, зелене, а вона тото псує... Земля все молода, вона як дівка, свето є – то вбереси, будний день – то вона по-будному вбрана, а все дівочить – відколи світа та сонця”. У той же час біле у Стефаніка не обов'язково колір. Це насамперед чистота, порядність, внутрішній аристократизм, який у середовищі духовних плебеїв не цінується, а навіть зухвало й жорстоко переслідується: “Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий. З білої сорочки сміялися... І я ходив тихонько, як біленький кіт. Я чув свою підлість за тихий хід, і кров моя діточа з серця капала... Листочок білої берези на сміттю”. У такому ж значенні чогось святого й неземного, обов'язково світлого й піднесеного Стефанік вживає образ білих слідів: “На свіжій ріллі під веселою дугою стояла його любов. Земля радувалася її білими слідами” (“Дорога”), “Дріботів ногами по грубій верстві порошу і лишав за собою маленькі сліди, як білі квіти” (“Кленові листки”). У зв'язку з накладанням епітета “білий” на значення “чистий” появляється оксюморон типу “біла дранка”, який в логічному своєму корені не є правильними, бо старе, зіпране полотно аж

ніяк не може лишатися білим, а стає з роками тільки сірим чи й навіть чорним. Правда, деколи Стефанік як епітет до старого полотна вживає слово “сивий” і “сірий” у значенні злидений, пропащий, змарнований, як убоге життя: “І водила сивою ниткою довкола латок, і думала над сірим життям своїм” (“Осінь”). За оксюморонним принципом побудована й прекрасна метафора у новелі “Сон”, де Яків уявляє своє поле скатертиною і подумки обіцяє синові: “Аді, як скатерть рівна, лиш чорна. Я тобі накрию у полі цев скатерть стіл, а ти меш їсти і Бога молити, що-с такого тата мав...” Білим кольором цноти опромінений етюд “Городчик до Бога ридав”: “Біла рожка підіймила квіт та й запросила сонечка. Ще й просьби не доказала, а вже похилила жмит цвіту понад жовте листя... “Я ще біла, як сніг, білесенька, та й вже усихати!?” “Краями квіт мій застиває. Мороз в душу лізе, у середній листочок найменший, що ще жовтавий”. “Най зів’яну з найменшим листочком жовтавим”. Жовтавий листочок у цьому випадку – не старий, не всохлий, а надто молоденький, такий, що ще не набув білого кольору, не дійшов до своєї природної барви. У той же час ця білість смертельна, межова, від неї віє не стільки квітанням, скільки тлінням. Щось подібне маємо і в новелі “Гріх”, де “біла” і “сива” зовнішність хворої Марти однозначно вказує на швидкий прихід смерті: “Відкинула від рота жмут сивого волосся, роззявила білі губи, аби надихатися”. Поєднання чорного і білого кольорів у Стефаніка дає досить цікавий ефект. Це відбувається навіть тоді, коли відповідні кольори не вказані, а на них є лише натяк, здебільшого гірко-іронічний: “Одні з них пішли у підземелля, у ясний сховок, другі гріються на сонці теперішніх можновладців” (“Славайсу”). Коли ж письменник називає барви, зіставляючи їх, то у новелі постає дивовижно чітка картина, яка нагадує чорно-білу фотографію неабиякого майстра: “Десь то і не ніч, але чорна жура, що голосила по вуглах хати і дивилася на нього сивим немилосердним оком” (“Палій”) або: “Хати на білім снігу стояли як громади чорних великих птахів” (“Суд”).

У той же час навіть білий колір нового одягу в Стефаніка може вважатися чорним (брудним), якщо знаходився близько до аморального явища. Довідавшись, що малий Стефанік-гімназист якийсь час мешкав у господарів, які утримували будинок роз-

пусти, Василева мати, як тільки хлопчик приїхав додому на Великдень, не просто купала його, а “шурувала... аж до болю”, а всю “білизну десь викинула”.

У кількох Стефанікових новелах білий колір стає кольором цвітіння: “Вишні зацвіли, аж молоко капає” (“Майстер”). Той же білий колір цвіту у поєднанні з чорним кольором гріха самовбивства творить глибоко контрастну картину. У “Басарабах” автор не вказує, що Василь був чорнявий, але будь-який читач уявляє собі цього персонажа тільки темноволосим на основі закладеного в уривку підтекстового натяку: “... А ще не минуло було рік, а вже одного досвітка на маленькій вишенці зачепився Василь. Отряс із неї увесь цвіт, мав повне волосє того білого цвіту”, оскільки у світлому волоссі вишневий цвіт не був би настільки помітний і аж ніяк не здавалося б, що того цвіту багато. Особливу роль у палітрі Стефаніка відіграють мікроскопічні вкраплення білого чи сірого або сивого: “Чорний хрест обвився сивими цяточками мряки” (“Похорон”), “Чорне волосся посивіло від інею, руда сардачина побіліла... Балакав крізь сон і за кожним словом випускав з уст сніп білої пари” (“Сон”). Епітети “сірий” і “блідий” закономірно пояснюють якусь мертвотність, втрату живих барв: “На небі хмари, як той мох, що примерз до землі в лісовій тишині, – сірий, ледом укритий. Сірі хмари станули над заходом та й закамєніли. Сонце – як би з него кров спустив. Саме бліде, і проміні такі. Воно засунєся за ті сірі скали над заходом” (“У воздухах плавають ліси”).

Червоний колір у новелістиці В. Стефаніка зустрічається не рідше, ніж білий, а в окремих новелах навіть за кількістю вживаних словосполучень, у яких є ця барва крові чи її відтінки, не поступається кольору чорному з його темною гамою. О. Лосєв підкреслює: “Міфологізування червоного кольору – загальновідоме. Збуджуючий і роздратовуючий характер його не потребує розпізнавання. Пурпур – те, до чого завжди рвалися правителі і справжні бандити” [3, 53]. Отже, червоний колір – це насамперед колір крові. У Стефаніка такому значенню відповідають і заліті кров’ю лави на весіллі, коли голота б’є багачів, і вексель, на який пролилася кров приймака, і сліди молодих стрільців, яких москалі ведуть чи то на розстріл, чи у Сибір, і

проталий сніг під полеглими в бою: “А може, там і її сини, може, вже закуталися в білий рантух снігу і кров біжить із них і малює червоні квіти” (“Марія”). Проте діапазон значення цієї барви досить широкий. К.Естес зауважує: “Червоний – колір жертви, гніву і вбивства, мук і загибелі, але червоний – також колір життя, що трепече, динамічної емоції, збудження, еросу і пристрасті. Цей колір вважається сильними ліками від душевної немічності, він збуджує апетит. У всьому світі відомий так званий образ червоної матері. Не стільки відома, як чорна мати або чорна мадонна, вона спостерігає за всім тим, “що здійснює перехід”. Її прихильності особливо шукають ті, хто готується народити, або ті, що покидають цей світ або ті, що приходячи в нього, повинні пересікти її червону ріку. Червоний колір – обіцянка: скоро відбудеться схід сонця або народження” [1, 107]. Справді, Стефанік часто вживає червоний колір для показу зміни настрою чи переживань: його герої червоніють від гніву, від сорому, від утіхи, від горілки, від надміру почуттів. Червоне у поєднанні з чорним свідчить про поворот на краще (хай лише на мить!) у здоров’ї: “Чорна рілля розсипалася під сонцем. Катруся почервоніла”. Деколи ці насичені кольори взагалі свідчать про повноту життя, адже у новелі “Давнина” баба тішиться, що невістки і внуки в неї “такі чорнобриві, як гвоздики, такі червоні, як калина”, а у новелі “Вона – земля” цю ж думку повторює старий господар: “І вона за твою силу дає тобі повну хату дітей і внуків, що регочуться, як срібні дзвінки, і червоніють, як калина”. Позитивне трактування червоного у Стефаніка явне. Саме таким кольором він наділяє яблука і хустки на жінках, саме про червоні стрічки пише, коли виводить перед своїх читачів лави січових стрільців. Навіть червоні чоботи у новелах Стефаніка – річ особлива й настільки значуща й бажана, що може вважатися найкращим подарунком від чоловіка на схилі віку й старій бабі: “Виймала червоні чоботи. Лиш раз убувані. Небіщик вже перед смертю був на ярмарку та й купив”. У той же час червоне має щось апокаліптичне, кінецьсвітнє, про що знаходимо підтвердження у О.Лосева: “Через пурпурове скло добре освічений ландшафт вимальовується у страшному світлі. Такий тон повинен би простиратися по землі і небу в день Страшного Суду” [3, 53-54].

Саме з цієї причини похоронні хоругви, коли помирає дружина, для Федора в новелі “Палій” для шокованого цією бідой вдівця асоціюються не з чорним жалобним, а з червоним кольором: “Минуло кільканадцять років, а перед Федорову хатчину принесли люди червоні хоругви”. Як і чорний та білий кольори, червоний теж може міститися у підтексті фрази: ніякої крові в новелі “Засідання” в дійсності нема, проте йдеться про “керваві леви одовині”, тобто незаконні штрафи, які не можна стягати навіть на церкву з найубогіших, бо від тягару сліз скривджених скарбниці з цими грішми потягла би й храм у прірву, заставила би землю розступитися з ганьби за людей та їхній неправий суд. В апокаліптичному дусі червоне виступає як вогонь, особливо вогонь відплати, помсти, як це зображено в новелі “Палій”: “... З-під стріхи вилизується маленький червоний язичок... Той язичок запік його у самий мозок...”

Чорний, червоний і білий кольори здавна вважалися магичними. К.Естес робить логічний висновок: “Ось старовинні слова, які використовувалися для них в час Середньовіччя: нігрето – чорний, рубедо – червоний, альбедо – білий. Вони описують алхімію, яка супроводжує кругообіг... Без цих символів зорі, наростаючого світла і таємничої тьми..., без зародження надії в наших серцях, без постійного світла – все одно. свічки чи сонця. що дозволяє відрізнити в житті одне від іншого, без ночі, яка несе всьому втіху і з якої все народжується, ми також не могли би використати на користь свою дику природу” [1, 107].

Перед тим, як перейти до аналізу інших барв у Стефаніка, ми б хотіли зупинитися на місячному й сонячному сьайві у його творах, оскільки воно у міфології теж є кольором і несе велике смислове навантаження. Відсвіт нічного неба і особливо світло місяця вважається ворожим для людини. У О.Лосева читаємо: “Місячне світло в самій своїй сутності є щось холодне, сталеве, металічне” [3, 57]. Тож не дивно, що у Стефаніковій “Новині” нічна ріка здається потоком смерті, адже живим сріблом у народі називали дуже отруйний метал – ртуть: “У місячним світлі розстелилася на долині ріка, як велика струя живого срібла”. Водночас й зірки при місяці набирають містичного вигляду, хоч загалом у Галичині їх вважають “Божими очима” або “Божими бджіл-

ками": "Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкім залізнім тоці" ("Виводили з села"). Холодне зоряне світло героїнею новели "Гріх" сприймається, як насмішка вищої і могутнішої сили над людиною в її горі й розпуці: "Моргаєш на мене ясними звіздами і смієшся". "Місячне світло є гіпноз..., – твердить О.Лосев. – Ви не засинаєте, ні. Ви переходите якраз у гіпнотичний стан. Починається якесь холодне і мертве життя, навіть надихання, але все це вкучано туманами принципового ілюзіонізму: це – пафос безкровних і змертвілих галюцинацій. Місяць – поєднання повного задубіння і смерті з рухомістю, яка доходить до нестями, до танцю" [3, 57]. Ось чому Марія в однойменній новелі відчуває цю зриму фантасгармонію космічного холоду і земної гарячої пісні: "Всі невиразні і таємні назви випрядуються з волосся звізд і, як пребагате намисто, обіймають її шию. Блискотять ріки по всій нашій землі і падають з громом у море, а нарід зривається на ноги... Те голосіння вплакується в небо; його покров морщиться і роздирається, а пісня стає у Бога коло порога і заносить скаргу..." Вечірня і нічна темрява у Стефаника обов'язково гнітить його героїв, а деколи навіть просто лякає, як Федора з новели "Палій", коли він з ляку зіскакує з печі і припадає до віконця, "аби переконатися, чи в коршмі є світло". До речі, живе і земне, а не мертве і холодне небесне місячне світло заспокоює цього нещасного чоловіка, переконує його, що ще є люди, що він не забутий і покинутий у снігах, які набирають космічних масштабів, адже "по селі білі вузькі стежки всі хати докупи пов'язали, лише Федорова хата стояла поза сітею стежок, як пустка".

Як твердить О.Лосев, "певну міфологію має сонячне світло" [3, 60]. А К.Юнг уточнює: "...У міфологічному смислі народження героя або символічне відродження співпадає зі сходом сонця, адже становлення особистості рівнозначне приручуванню свідомості. З цієї причини більшість подібних героїв володіють сонячними атрибутами, а момент народження їх великої особистості називається просвітленням" [6, 474-475]. У Стефаника брудній чи належно не вдягнутій людині соромно перед сонцем, як перед Божим лицем: "Промієш очі та й течешся на лан такий чорний, що сонце перед тобою меркне" ("Кленові листки"). Сонце має велику силу оздоровлювати, відроджувати, повертати

міць, навіть надавати людям свою допомогу. Саме з цієї причини у новелі "Портрет" "червоні промені сонця вбігли через вікно, як на рятунок, аби зв'язати всі сили докупи". Де сонце, там і ясність, причому ясність божественна: "По гостях мигнула ясність щастя, як часом сонце замиготить по чорнім глибокім ставі" ("Басараби"), "А крізь сонце Бог, як крізь золоте сито, обсіпав нас ясностев, і вся земля, і всі люди відблискували золотом. Так то сонце розчинило весну на землі, як у великім кориті" ("Сини"). Схід сонця для персонажів нашого новеліста – надзвичайно важливий момент. Щось язичницьке відчувається у поклонінні цьому світилу й у мріях в цей час про майбутнє як про магічне заклинання доброї долі: "Досвітні пасма витягали сонце на землю, а Лазар потрясав сивим волоссям і, спершися на сапу, усміхався, бо дуже любив цей яркий переддень. В сутінках світанку він все малював будучність своїх дітей" ("Роса"). Сонце у співтворчості з небом і хмарами малює розкішні картини неба, які можна вважати щонайменше просто райськими: "Біла хмарка... із золотими берегами сунеться на небі та лишає поза собою білі лілії, а сама йде та сіє, сіє того цвіту по синім небі – й за годину нема ні хмарки, ні лілій. Лиш голубе небо морщиться, як голубе море" ("Вечірня година"). Світило може малювати на небі й цілі ікони, як це показано в новелі "Виводили з села": "Над заходом червона хмара закаменіла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися проміні сонця". Інтер'єр зимової селянської хати теж дивовижно світліє від відбитого у снігу сонячного проміння, причому світліє настільки сильно, що стара баба з печі бачить "кожний палець Іванків, де він до стіни притулювся" над лавою, а надворі в цей час не світло, а справжнє сяйво: "Сонце спускалося насамперед на ліс, що стояв на горі перед хатою, на його галуззю лишало всі свої дорогі каміні блискучі, а ліс бив проміннями у вікна хати" ("Лист"). Деколи у Стефаника є навіть зіставлення з сонцем українських світочів, а наслідок подвижницької діяльності, Франка, наприклад, дуже вдало порівнюється з німбами, які нібито від нього отримують послідовники: "Встає Франко з таким ясным чолом, як сонце, спокійно вчить нас, бо він все знає... Наші молоді вчені були коло

него такі щасливі і ясні, як би він кожному поклав золоте колісце на голову” (“Дід Гриць”). До того ж і сам Стефанік прагне позичити в небесного світила потужності для власних творів: “...Слово своє ламати буду на ясні соняшні промінчики, і замочу його в кожній чічці, і пускати буду направо” (“Моє слово”). Природному сонячному світлу в новелістиці Стефаніка різко протиставляється мертво електричне. У новелі “Стратився” старий батько категорично не сприймає міського освітлення, панічно боїться його, як і темряви, яку це світло штучно відсунуло, але не знищило: “...Тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у тьмі потопало, дрожало. Ось-ось впаде, і чорне пекло зробиться... Але світила пускали коріння у п’їтьму і не падали”. Таке відношення простої сільської людини до електрики не випадкове. О.Лосєв пише: “Світло електричних лампочок є мертво, механічне світло. Воно не гіпнотизує, а лише притуплює, робить грубими почуття” [3, 58], “електричне світло не інтимне і не має третього виміру, не індивідуальне” [3, 59]. Яскравому, але мертвому штучному освітленню Стефанік протиставляє тьмянний живий вогник каганця. Умираючий Лесь з новели “Скін” першого разу врятувався з обіймів смерті лише тому, що “каганець випроводив його з того світа”, вдруге він знов ж таки очима “блискучими, змученими, так ловився маленького каганця”. Стару Романиху з “Засідання” теж у прямому й переносному значенні тримає на світі лише “каганець такий, як зеренце пшениці”. Слабеньким вогником каганця у новелі “Нитка” “Матір Божа ледве освітлена і кужіль”. Живим вогнем у Стефаніка є і полум’я: “Вогонь палахкотів у печі і освітлював хату червоним світлом” (“Мамин синок”). Проте стрілянина і освітлювальні ракети під час бою вночі не можуть вважатися природним життєтворчим світлом, на відміну від домашнього вогнища, а тому навіть діти розуміють, що це освітлення мало не потустороннє, тогосвітнє, а тому смертельно небезпечне: “...Жовніри кулями такими вогневими підкидають... Ховайси за маму, о, знов пускає світло, але біле, біле, як рантух, зараз на нас наверне, аді, які ми білі, а вже кулі знов свищать... Знов пускає рантух, який же біленький, як сніг. Йде на нас, о!.. До білого дня біле світляне покривало дрижало над ними і заєдно тікало за Дністер” (“Діточа

пригода”). Таке інтерпретування “мертвого” і “живого” світла у Стефаніка має солідне міфічне підґрунтя: “Не можна любити при електричному світлі, при ньому можна тільки полювати за жертвою. Не можна молитися при електричному освітленні, а можна тільки вимагати сплати векселя. Ледве тепла у своїм освітленні лампадка витікає з такої ж діалектичної необхідності, як царська влада в державі або як наявність проскур у храмі і виймання часток при літургії. Світити перед іконами електричне світло так само безглуздо і є таким же нігілізмом, як літати на аеропланах або наливати в лампаду не оливкову олію, а гас... Квартири, в яких нема живого вогню – в печі, в свічках, в лампадках – страшні квартири” [3, 59]. Проте й живе світло може зробитися страшним і руйнаторським, якщо йдеться про воєнні пожежі чи й навіть підпал обійстя кривдника: “Всі скакали в ріку, що несла на собі багряню заграву і подобала на мстивий меч, який простягся здовж землі” (“Марія”) або “Віконце червоніло, як свіжа рана, і ляло кров на хатчину” (“Палій”). Отже, Стефанік подає навіть теплу світляну кольористику в перевтіленні, а до того ж в іпостасі добра й зла.

Інші кольори – зелений, синій, мідний та жовтий – у цього письменника зустрічаються набагато рідше й не несуть такого суттєвого смислового навантаження, як попередні. Зелений у новелах – це переважно колір життя, волі. Ось чому старий у новелі “Дід Гриць” тримає у руках зелену галузку, розмовляючи з єдиним продовжувачем роду – маленьким внуком, а у спогадах про своїх дітей-гімназистів, яких вперше привіз у місто, наче заново бачить, як малі селючата “гинуть тікати в зелене поле” з незвичного для них шумного міського середовища. Часто у Стефаніка зустрічається постійний епітет “зелена нива”, але митець знаходить і значно кращий художній засіб для вираження любові до вирощеного молодого хліба. У новелі “Басараби” Семениха вживає життєстверджуючу метафору, яка повинна спонукати її родину забути про самогубства і жити: “...Ви маєте дітьми тішитися і зеленим колосом по веселім лиці гладитися”. Деколи зелена барва може бути не вказана, але у відповідній гамі, наприклад, з білим, вона звучить ще потужніше, ніж якби навіть називати колір: “Їли ми хліб і сир з листка” (“Вечірня година”).

Проте зелений може бути й кольором заздрості: “Але у вдови – сім розумів, годила, забігала, до сльобу повитягала зі крині такого плаття, що багачки зеленіли по снігові із зависті, бо це було по Різді” (“Червоний вексель”). До того ж, зрідка зелена гама у Стефаника напружує, посилює, відтінює смерть, як це бачимо в уривку з “Кленових листків”: “Коло них миска з зеленими накришеними огірками і хліб. На постелі лежала їх мама, обложена зеленими вербовими галузками. Над нею силів рій мух”. І огірки замість теплої страви, як ритуальна страва задобрення хатніх духів (хоч ми знаємо, що породілля просто не має сили зготувати якусь кращу страву), і зелені галузки, які повинні освіжати хвору своїм запахом і духом життя, природного буяння, в контексті з чорними мухами, які пророкують смерть, втрачають вітаїстичні сили. Проте ця картина не заставляє ридати, битися в істериці. Вона спокійна вже самим своїм тлом: “На зеленому кольорі ми отримуємо задоволення і полегшено зітхаєм” [3, 54]. Вербове зів’яле галуззя ніби якимось чином примирює те, що в основі своєї антагоністичне – життя і смерть, світло і темінь: “Зелений колір, в перпендикулярному напрямку, зеленуватість zenіту, є рівновага світла і темряви” [3, 55].

Синій – колір наближення мук і страждань. Людське тіло синіє з голоду, холоду, від хвороби, від задушшя, від перенасичення алкоголем. У новелі “Святий вечір” жебрачка в холодній хаті не просто “синя як пуп”, але і її опухлі ноги здаються скляними колодами: “Ноги сині і блискучі, як скляні бервена”. Деколи у Стефаника це ще й колір очей, причому не завжди людських, часом очей вищих божественних сил. Наприклад, у новелі “Катруся” читаємо: “Сині нігті були як її сині очі, і здавалося, що по лиці вандрує багато синіх очей, дивних, блискучих”. Якщо взяти народне повір’я, що ангел смерті складається з самих очей, то ми наче бачимо їх віддзеркалення на блідому, мало не прозорому лиці хворої дівчини, яке здається фарфоровим від виснаження, а тому здатне відбивати взагалі всі кольори, які на нього падають: “Мама дала Катрусі квітки сині, білі, зелені, червоні. Катруся презирала їх, лице її слабо усміхалося, а сині, білі, зелені, червоні блески блукали по обличчю”. Також синім у новелах Стефаника є колір вен, які просвічують і на здорових

дівочих тендітних руках: “Жмит волосся вправ і закривав сині лінії, що ними руки уткані”. Закономірно, що у Стефаника, як і в багатьох інших митців, небо теж синє, але вживає митець цей епітет досить рідко й наділяє відмінною від фольклорної ознакою. Наприклад, у новелі “Марія” небесна синява відіграє роль води, в якій можна відмити найстрашніші воєнні кольори жаху та страждань: “Далеко під горами ревіли гармати, палали села, а чорний дим розтягався змієм по синьому небі і шукав щілин у блакиті, щоби десь там обмитися від крові і спужи”. У іншому випадку звернення обуреного на Божу несправедливість героя у Стефаника нагадує нам монолог ліричного героя М.Коцюбинського з “Intermezzo” – старий Максим з Стефаникових “Синів” кляне: “Най тобі оця синя баня так потріскає, як моє серце”. У той же час синій – це колір жебрацтва, пролетарства, нікчемної вартості людини, що відбивається насамперед у часто вживаному Стефаником фразеологізмі з елементами літоти “синє за нігтем”. Ось чому в “Червоному векселі” молодий колійовець Іван Гусак нічого не має, крім “убрання панського синього”, хоч ми прекрасно розуміємо, що це звичайна залізнодорожна форма, а в новелі “Синя книжечка” Антін отримує паспорт синього кольору, з яким “має йти десь найматися”. Інтерпретація синього у двох нами названих новелах на міфічному рівні трактується майже за О.Лосевим: “Синій колір – “чудове нішо”. Як високе небо, далекі гори ми бачимо синіми, так і взагалі синя поверхня наче відпливає від нас вдалину. Як ми з бажанням переслідуюмо приємний предмет, який від нас вислизав, так ми з задоволенням дивимося на синій колір, не тому, що він проникає в нас, а тому, що тягне нас услід за собою” [3, 53]. І п’яничка Гусак, і нещасний Антін женуться за фатаморганним щастям, чужим і далеким для села.

Мідний колір – це переважно колір сухого листя (“Виводили з села”: “Листя встелило дорогу. Позагиналося у мідяні човенця”), інколи – комахи (жужелиця в новелі “Лан”). Всі ці кольори вживаються переважно амбівалентно: то в позитивному, то в негативному значенні, залежно від обставин. Зате жовтий колір, хоча на повну силу він присутній лише в новелі “Похорон”, найчастіше дає суто негативне й навіть якесь відштовхуюче враження. У Стефаника така барва зрідка вживається на позна-

чення достиглого лану (невижатого) чи стерні (почорнілої). Жовтими може бути воскова свічка, цьогорічний стіжок, сало трирічної давності. В останньому випадку (новела “Давнина”) митець наче грається кольорами, з доброзичливим гумором натякаючи на достаток і шпаровитість змальованих ним господарів: “Найстарший стіжок був чорний, той під ним сивий, менший від нього сивавий, тогідний білий, а цьогорічний жовтий, як віск... Солонини в коморі стояло три бочці. В одній трилітня, жовта і м’яка, як масло, – це дідова бочка; в другій дволітня, півжовта, півбіла – це бабина бочка; а в третій цьогорічна, біла, як папір, – це була діточа, бо діти лиш свіжу солонину любили”. Жовтий колір стає також ознакою хворобливості, дистонії чи й наближення смерті: “Згодом зачнуть їй поперед очі бігати жовті або сині плями, або одна половина ниви буде така, як має бути, а друга половина буде вся зелена” (“Вістуни”), “Вертаюси додому, а мені то чорно, то жовто перед очима, вітер ні із ніг згонить” (“Майстер”), “Романісі зробилося горячо, жовто в очах, і, закервавлена, впала” (“Шкода”). Міфологія цієї барви досить цікава: “Жовтий колір залишає по собі теплі враження і викликає благодушний настрій... З блиском... він навіює уявлення розкоші й благородства” [3, 53]. Правда, у Стефаніка в такому випадку жовтий постає як золотий: “тоненькі ниточки з золотої брилі”, “водопад золотих хвиль” (“Раненько чесала волосся”). “Навпаки, погаслий жовтий колір викликає неприємне враження присутності чи дії якогось бруду... Із кольору поваги і радості він переходить у колір огиди і невдоволення” [3, 53], – підкреслює О.Лосєв. У новелі похорон явне вживання саме такого значення жовтого кольору: “В головах трупни прибитий віночок із жовтобрудних цвітів... Такий віночок, як колачик бідного мужика, що дає в церкві за простибіг... То ті марні цвіти, що ніколи сонця задосить не мають і все з одного боку брудно-зелені, а з другого ясно-жовті”. Кольором віночка й вазонів письменник підкреслює страшну убогість, запущеність, безвихідь, якусь зовнішню страшну силу, яка знищила хлопчика і взагалі нависла над усіма персонажами новели.

І.Франко про кольористику В.Стефаніка мав досить оригінальну думку: “Його новели – як найкращі народні пісні, в яких

нема риторики, ані сентиментальності, а тільки наочне, голе, просте, непідфарбоване життя. дуже часто сумна дійсність, але оздоблена золотом найправдивішої поезії” [5, 43]. Проте це голе й непідфарбоване життя аж ніяк не означало життя безбарвне, сіре, однотонне. Окремі уривки творів Стефаніка мають не лише експресіоністичні ознаки, а можуть вважатися взірцями імпресіонізму завдяки глибокому показу передачі найтонших духовних порухів на фоні змінності кольорів. Барвіста, але психологічно від цього ще страшніша картина спонукання матір’ю дочки до самогубства в новелі “Мати” западає у пам’ять настільки, що забути читачеві її вже неможливо й з внутрішнього примусу:

“Верижиха своїм костуром стягала з грядок шовкові хустки, та спідниці, та тоненькі черевички, та полотна рантухові, а перли, що розсипалися по землі, розбивала костуром. Стара сіла перед печею і кидала в огонь панський крам, один за другим... Катерина дрожала біла як стіна в куті і держалася руками стола, аби не впасти.

Твоє курвинство вже згоріло, коби-м і тебе могла запхати у той вогонь... Катеринко... це твоє віно старала-м чистими руками, як прийшла-с на світ...

Мати гляділа, як кат, сівши на купу віна, а донька розхилила великі очі, повні гріху, але осяяні ласкавим небом.

Життя твоє, небого, серед нас скінчилося, ти чужа всім... Я тебе файно вберу, я тебе ще красше поховаю, і затреш ганьбу на нас, старих, та на твоїй дитині...

Стара сиділа довго на прегарнім віні, потім встала, замкнула хату і йшла додому... У церкві і коло церкви всі люди її обминали, бо вона намовила Катерину, аби вона повісилася, а стара Вержиха гукала на них здалека:

То як моя Катерина жила, то по сто вас приходило на день, аби казати, що вона цілому селові принесла ганьбу... А тепер, яки-м її висадила на гилу, то ви вже милосердні. Чого ви ще хочете від мене, дикі звірі? Як ще підховаю її дитину, то піду за нею, ви, шельми!

Накинула на ший мотуз і з довгим костуром, самотна, дорогою пішла додому”.

У подібному руслі імпресіонізму розвиваються трагічні події новели “Лан”: “Чорний сверщок дотулився ніжки та й утік. Зелений коваль держиться подалеки. Мідяна жужелиця борзенько оббігає дитину. А воно плаче за шелестом бадилля. Та й звернулося і впало. Впало ротом до корча, Б’є ніжками, дуже пручається і поволеньки синіє”.

На основі студій над кольористикою В. Стефаніка сміємо твердити, що досить хибним є нав’язане тисячам поціновувачів доробку новеліста твердження про те, що Стефанік був співцем селянської неволі. Він одночасно був і співцем селянського щастя, селянських радощів, внутрішнього погодження людини від землі з Богом та його задумами. Якесь небесне осягнення найвищої істини чи навіть присутності Всевишнього явно просвічується у новелах “Портрет”, особливо у заспіві до цього твору (“Як коли би голуб над його головою білі крила розхилив, як коли би з-поза білих крил синє небо прозирало”), “Палій” (“По золоті і по сріблї плавали легенькі чорні хмарки, як тонка шовкова сїть”), “Моє слово” (“Праворуч мене синє поле, і чорні скиби, і білий плуг, і пісня, і піт солений”), “Вночі” (“Всі зорі з неба стягну до тебе. Всі пасма ясні висную із очий ясных і зв’язу з пасмами зорів на небі. Та й над землею під небесами буду в’язати срібні промінї свої а з золотими. Впаду на серце коло ніг твоїх і звізди потягну, і звізди впадуть. Поріжемо чорную хмару срібними проміннями до половини, а золотими від половини. І будеш ясний у зорях ясных а через мене”). В останньому творі монолог третього голосу взагалі звучить як обіцянка Стефанікові самого Бога, подібно як звучала, за Біблією, обітниця Єгови Мойсеєві. Вітаїстичне наповнення новели “Нитка” теж розгортається за законами космогонії – творення світу у світі, його пручання через відчуття внутрішньої сили, першопоштовху, наявності великої снаги розвиватися, нестерпного бажання рости і розростатися насамперед великим родом, родиною: “Він у мене дужий, я ще буду мати діти. Кілько дітей я не народжу... то він усіх погодує. Мушу їх накривати, любити і на них робити. Нитка довга та предовга без кінця. Ніхто не скінчив нитки. Їх треба убирати, а Бог мені дав їх любити. Хочу, аби мій чоловік чув на своїм тілі всі мої пальці, всі десять”. Ця вітаїстична сила людини настільки велика,

що й тисячі смертей не можуть її ослабити. І, виявляється, простий селянин це інтуїтивно відчуває, навіть конаючи: “Молоді, як пінка, співають, як ідуть на смерть. А ми позаду збираємо наших співаків та плачемо. Кров’ю обкипіли вони, чорні від грязі, гвєра з мертвої руки не мож вирвати... Лиш очі сміються, бо нема мами, щоби їх затулила. А я плачу та гадаю: доки ми ці сміючі очі, як перли, закопуємо, то й наша межа буде. І чому ти, Боже, не благословив їх?” Підтекстова міфічна течія Стефанікової новелістики, наче підземна ріка, поїть наземні потоки, але основну силу береже для власного вивільнення і прориву на поверхню, що й робить при кожному слушному моменті у самих текстах творів й під час кожного належно скрупульозного й достатньо професійно зрілого аналізу новел науковцями.

1. *Эстес К.* Бегущая с волками. – М., 2001. – 496 с.
2. *Лепкий Б.* Василь Стефанік // *Лепкий Б.* Твори: У двох томах. – Т. 2. – К., 1991. – С.651-677.
3. *Лосев А.* Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – 525 с.
4. *Рильський М.* Вибрані твори. – К., 1977. – 351 с.
5. *Стефанік В.* Твори. – К., 1971. – 430 с.
6. *Юнг К.* О становлении личности // *Юнг К.* Бог и бессознательное. – М., 1998. – С.454-477.

ЕТНОЕСТЕТИКА ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Художній світ новелістики Василя Стефаника неодноразово привертая увагу істориків літератури, повертався до них різноманітними своїми гранями – то “закривавленою поезією” (О.Кобилянська), то “сильним духом енергії” (І.Франко), то “крайніми границями ефекту” (І.Груш), то “живим нервом чорноземної сили” (Ю.Яворський) і нарешті “мускулатурою стилю і чіткістю” (І.Денисюк). Над великим сенсом “малих” прозових форм письменника розмірковували різні покоління і категорії дослідників: сучасники автора і сучасники його 130-літнього ювілею, друзі-письменники і літературознавці-академіки, чутливі знавці форми і прискіпливі обсерватори змісту. На нинішній день наукова стефанікіана репрезентована монографічними розвідками (Ф.Погребенник, О.Гнідан), ювілейними сільветами (І.Денисюк, В.Лесин) та моноінтерпретаціями окремих новелістичних текстів (Р.Чопик, С.Микуш, Р.Піхманець). Щоправда, студіям з естетики Стефанікового художнього слова дещо бракувало глибокого порівняння з базовими, вузловими категоріями фольклорного стилю, мистецька актуалізація яких, власне, і є провідним критерієм етностетичної вартості літературних текстів.

Перший штрих до проблеми “Етностетика Василя Стефаника” накреслив ще Іван Франко, який, називаючи новели “абсолютного пана форми” “народними піснями”, добре усвідомлював, що художня ідентичність між авторським прозовим і фольклорним поетичним твором можлива лише за умови їх етностетичної гармонії. Цю гармонію Франко схопив відразу. Спробуємо ж довести її етностетичний характер, розуміючи під етностетикою “систему естетичних уявлень і критеріїв, властивих тому чи іншому народові, котрі лежать в основі будь-яких проявів його життєдіяльності, матеріальної та духовної культури, в тому числі народного і професійного мистецтва, обумовлюють їх національну своєрідність та сприяють непересічності в контексті світової культури” [1, 18].

На початку ХХ ст. відомий український учений Ф.Колесса, захищаючи український культурний часопростір від шовініс-

тичних зазіхань сусідів – поляків і росіян, уподібнив функцію усної народної словесності до функції крові, що живить національний організм. Можемо додати, що головними артеріями, по яких струменить життєдайна фольклорна енергія, є національна естетика, мораль, психологія. Новелістика В.Стефаника зберігає енергетичний заряд націозначущих уснопетичних магістралей, збагачуючи його мистецьки сконденсованою концентрацією виражальних засобів.

І фольклорна, і Стефанікова стилістика – це стилістика циклу. Причому в письменника суголосно з уснословесною парадигмою простежується циклізація макро- і мікрочасу (весна – осінь – весна, ранок – вечір – ранок), простору (небо – земля – небо; місяць, сонце – вікна хат – місяць, сонце), онтологічних понять (життя – смерть – життя), соціально-вікових атрибутів (дитинство – старість – дитинство). Цілоком етностетичним є вираження часового циклу просторовими образами (сонце – роса – сонце).

Іноді натрапляємо на цікавий варіант фольклорно-літературних взаємин, у результаті чого утворюється комбінація циклу з двох півциклів – імперсонального й авторського. Відомо, що колядники вважаються божими посланцями, а колядка, відповідно, своєрідним способом спілкування між богом і людьми в обрядово визначений час. Зберігаючи пісенну форму спілкування між землею і небом, Стефанік змінює жанр – святочна, настроєво величальна колядка повертається з селянської хати скорботним голосінням. “Те голосіння вплакується в небо; його покров морщиться і роздирається, а пісня стає у бога коло порога і заносить скаргу” (“Марія”) [2, 196]. Письменник припускає, що для українця пісня виконує роль молитви, адже вона народилася під враженням підслуханої розмови ниви з вітром. Так утворюється етностетична тріада: небо – земля – людина, що має глибокий філософський сенс і втілює у собі проникливе розуміння праоснов буттєвих взаємин мікро- і макрокосму, сконденсовано виражених у тексті народної пісні, яка “показувала десь на небі ціле її (Марії – Я.Г.) життя. Всі зорі, які від дитини бачила; всю росу, яка падала її на голову, і всі подуви вітру, які коли-небудь гладили її по лиці” (С.195).

У календарно-обрядовій українській народній поезії небесна символіка є доволі продуктивною, особливо при опрацюванні аграрних мотивів. Найбільш контактним образом, через який реалізується зв'язок між небом і землею у фольклорі, і у

Стефаніка виступає сонце. Це золоте око неба є своєрідним порятунком від самотності. Персонажі творів ніколи не залишаються на самоті. У новелі “Сама-саміська” сонце продирається навіть крізь редульовану назву і “злізає бабі в ноги”. Іноді воно “як рідна мама розігріває старі кості”, “захмурюєси на старого, що заборзо робить полудне”, а коли цілою своєю міццю не може допомогти, то ховається у хмару. Така постійна присутність цього небесного світила зумовила його художню семантику. Це абсолют правди, у певному сенсі навіть сам бог. Інакше як зрозуміти бабині докори з новели “Morituri”: “не маєш стиду, старий, ні від сонця, ні від людей” (С.214) чи звертання до того ж сонця “благослови їх до сніданку” з новели “Роса”. Зближення, своєрідного родичання з сонцем Стефанікові вдається досягти через функціональний антропоморфізм – категорію здебільшого етностетичну. Дуже часто воно займається звичайними господарськими справами – “розчїняє весну на землі, як у великім кориті” (С.204) або випікає “рівне, далеке поле” (С.116).

Величезна творча сила сонця підкреслюється здатністю породити навіть свою протилежність – росу. Цей креаційно-космогонічний епізод народження води з вогню у фольклорі представлений текстами поліських колядок, у яких іскра, що падає з вишні, протікає “чистим рівчачком”. Паралель, вочевидь, зовсім не типологічна, а має промовистий генетичний характер і є свідченням монолітності етностетичного організму. Роса, врешті, не проста вода, а божа водиця, що дає “дужість і здоровля пшеницям і житам”, а “кожна стеблинка так радо двигает її на собі, мов божий трунок” (С.234). У відношенні Стефанікових персонажів до роси простежується чистий естетизм. Навіть внуків їй заповідають, аби мала кого “обливати своїми перлами”.

Прив’язаність до землі, антеїзм деякі дослідники вважають однією з провідних рис українського національного світогляду, адже наш народ – “це народ хліборобський, усе буття і мислення якого крутиться довкола “землі-ниви” [3; 45]. У Стефаніка земля стає божественною, вписується у божу родину. Митця не влаштовує традиційний фольклорний канон, вивершений у лаконічному твердженні “Земля свята”. Використовуючи етностетичний потенціал національної культури, він максимально інтенсифікує пієтет до землі, розкриває причину її святості. Фольклорне “Бог створив землю” трансформується у Стефани-

кове “Бог народив землю”, адже персонаж новели “Межа” у зверненні до Бога промовляє: “Земля – твоя донька” (С.225). Зазначимо, що процес народження для етностетики є більш притаманним, ніж процес творення. Далі, якщо взяти до уваги значну кількість народних паремій, у яких земля виступає у ролі матері, то стане цілком прозорою й дружинно-князівська формула “внуки Дажбога”, якою невідомий автор величає русичів.

У хліборобській свідомості персонажів Стефаніка земля є безсумнівним абсолютном краси і молодості. “Земля все молода, вона як дівка, свято є – вбереси, будний день – то вона по-будному вбрана, а все дівочить – відколи світа та сонця” (С.165). Типовою для фольклорної поетичної свідомості антропоморфністю прикметна не лише портретна характеристика землі, але й її поведінковий репертуар. Вона здатна “радуватися” (С.114) і “стогнати” (С.113), “сміятися” (С.113) і “горіти зі встиду” (С.55), а під колоссям “співати і словами говорити” (С.135). Свого апогею етностетизація досягає у співчутті до землі, у той момент, коли персонаж новели “Сон”, милуючись весняним полем з гіркотою ронить “– Межу також кортить зродити колос, бо межа таки земля...” (С.155). Інший не менш поетичний варіант такої співчутливої шляхетності зустрічаємо в описі літнього поля у бездошову пору. Тут, як і в найкращих фольклорних ілюстраціях міфологічного мислення, пізніше художнє явище метафоризації заміщене первісним психоестетичним прийомом тотожності. У результаті цієї віртуозної комбінаторності, насиченої фольклорною антропоморфністю, традиційне пейзажне зображення землі модифіковане і виконане у формі портрета поля, яке “води просить, дροжить і всіяке зілля до себе клонить, аби з нього води напитися” (С.116).

Етностетичним наповненням відзначається і рослинна образність Стефанікових новел, у першу чергу дерева. За народними повір’ями у давнину на могилі, замість хреста, садили дерево. Відгомін цієї старовини досить частотний у козацьких піснях та в окремих баладах. Вишня, яблуня, горіх, верба виступають у Стефаніка фольклорною альтернативою до камінного хреста. Відвідини померлої матері завершуються поцілунком могили “в яблінку”. Звукова схожість слова **біль** як позначення фізичного стану та лексеми **біль** у значенні збірного цвіту вишні служить письменникові вдячним матеріалом для творення

своєрідного етіологічного міфу. Першу його частину прочитаємо з новели “Палій”, у якій Федір “в неділю ішов під вишню, лягав на зелену траву, а вона висисала в землю той біль” (С.137). Продовження міфу виринає у “Моєму слові”, персонаж якого висловлює сподівання: “А вишня в моїх головах візьме всі мої болі на свій цвіт” (С.174). Та все ж максимально наповнені етноестетичними уявленнями українця є “грушечка”, яка на Святий вечір колядує самотній бабі у холодну хату через вікно, й “чічки”, що у перспективному зображенні “своїми маленькими головками кажуть отченаш за діда” (С.204).

Євген Маланюк у розвідці “Нариси з історії нашої культури” досить вдало зауважив, що українська духовна культура позначена відчутним калокагатичним зарядом, а відтак краса і добро у площині української етноестетики є невіддільними [4]. Згодом Василь Барка запропонував замінити незвичний для нашої мови громіздкий грецький термін “калокагатія” українським відповідником “добропрекрасне”, чи “благопрекрасне”, підтримуючи його характеристичність для національного культурного часопростору [5, 45-52]. Своєрідне переливання. взаємозаміщення етики й естетики простежуємо і в Стефаникових творах. Найяскравіше це втілено насамперед у формулюванні своєрідного морального імперативу. Навчаючи своїх родичів правди життя, Семениха з автобіографічної новели “Басараби” відкарбовує: “... ви маєте на боже сонце дивитися, ви маєте дітьми тішитися і зеленим колоском по веселім лиці гладитися” (С.159). Перед нами цілком етноестетичний взірець життєвої поведінки і його недотримання може спричинити прокляття всієї родини. “аж до сьомої кістки”. Цим менторським повчанням, вкладеним в уста Семенихи, письменник підкреслює величезну роль жінки-матері у родинному вихованні українців, як хліборобської нації. Ще випукліше ця роль сторожа морально-етичних канонів виведена у новелі “Мати”. Обурена гріхопадінням власної дочки матір возвеличується у своїй моральній чистоті до божественної вишини, з якої сухо і водночас гордо промовляє: “Боже, не лиш ти право маєш давати кару, але й я” (С.233).

Не бракує морального імперативу й персонажеві з “Діточої природи”, який, незважаючи на свій вік, добре обізнаний з канонізованим у народі ставленням до певних родинно-соціальних типів. Його звертання до молодшої сестрички після смерті

матері: “Я би тебе міг добре набити тепер, але ти вже сирота” (С.198) вражає дивовижним поєднанням дитячої наївної безпосередності з фундаментальним розумінням народної моралі.

Ще одним прикладом істотності добропрекрасного для національного світовідчуття українців є те, що часом лише краса рятує від гріха, як це сталося зі зрадливою дружиною, яка “лиш тому не вскочила в Дунай”, що її “байстрюк шовковими очима сміявся” до неї. Не може не викликати справжнього естетичного захоплення сконденсований образ-дія – “сестри сльозами перуть пелінки байстрюкові” (С.230) з новели “Гріх” чи унікальний епітет “шовкова душа” з епістолярної спадщини Василя Стефаника, які органічно вписуються в етноестетичну площину української духовної культури.

Як бачимо, чистий метал Стефаникового художнього слова дуже часто видобувався з щедро збагаченого фольклорного матеріалу. Чільні категорії фольклорної естетики входили у новелістичний текст письменника індивідуально зарядженими, мистецьки актуалізованими, творчо переосмисленими. І якщо цілком можна погодитись з міркуваннями окремих вчених про модернізм малої прози Василя Стефаника, то треба лише дещо уточнити, що цей модернізм, врешті як і Антоничів чи Тичинин, був міцно вкорінений у ґрунт національної символіки уснопоетичного “архіву старожитностей” (М.Грушевський).

1. Орлова Т. Етноестетика в поняттєвому контексті сучасного мистецтвознавства // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – К.: Музей Івана Гончара, Родовід, 1996. – С.18.
2. Стефаник В. Твори. – К.: Дніпро, 1964. – С.196. Далі при посиланні на це видання у дужках вказуватимемо сторінку.
3. Мірчук І. Етнопсихологія і культура українського народу // Народна творчість та етнографія. – 2000. № 1-2. С.45.
4. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К.: Акціонерне товариство “Обереги”, 1992. – 80 с.
5. Барка В. Подвиг при сфері добропрекрасного // Михайло Черешньовський. Статті. Спогади. Матеріяли. – Нью-Йорк, б.в, 2000. С.45-52.

ВІДТВОРЕННЯ ПРАГМАТИЧНОЇ ФУНКЦІЇ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ У НІМЕЦЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ НОВЕЛИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА “ПАЛІЙ”

Порівняльний аналіз прагматичної функції фразеологізмів новели В. Стефаніка “Палій” і її перекладу Еріха Зелевського німецькою мовою [3, 428] показує усі складності, з якими довелося зіткнутися перекладачеві для досягнення мети. Йдеться про специфічний стиль новел В. Стефаніка, використання ним діалектизмів, особливо у мові персонажів, та про глибоко специфічні національні властивості фразеологізмів, що яскраво відбивають особливості образного народного мислення. Фразеологізми характеризуються, як правило, експресивністю, емоційністю і образністю.

Переклад художнього твору є завжди творчим процесом, оскільки художній твір є своєрідним кодом, який несе певну інформацію. І щоб її передати іншою мовою, потрібно декодувати твір і створити засобами іншої мови новий адекватний код. Інформація нового коду, як і попереднього, має те саме призначення – свідомий вплив на читача з метою досягнення відповідної мети. Такий вид комунікації має односторонній зв'язок: автор – читач. Письменник прагне зробити вплив на поведінку людини в суспільстві. Фразеологізми як особливий різновид мовних знаків із специфічною семантикою є тими одиницями, які надзвичайно придатні для виконання прагматичної функції.

У новелі “Палій” В. Стефанік використовує фразеологізми з досить чітко вираженим забарвленням покутського діалекту. Щодо їх стилістичної характеристики, то вони майже повністю належать до розмовно-побутової фразеології і зустрічаються найчастіше у мові персонажів, які розмовляють виключно діалектом. Саме діалектні слова і діалектні форми слів, а також безеквівалентна лексика і фразеологія складають основні труднощі при відтворенні прагматичної функції відповідних одиниць. З огляду на це, абсолютно рівнозначного відтворення прагматичної функції фразеологізмів у перекладі Е. Зелевського мало. Варто зазна-

чити, що лише невелика частина фразеологізмів має адекватні відповідники в інших мовах [1, 84].

Рівнозначне відтворення контекстуального значення фразеологізмів найчастіше зустрічається у мові автора. Наприклад: Вони двигали на собі необтесаний і тяжкий ярем мужицького багачтва, котре ніколи не дає ані спокою, ані радості ніякої [2, 83].

Sie schleppten ihr schweres Joch und kannten keine Ruhe und keine Freude [3, 166].

Письменник використав фразеологізми, які мають адекватне відтворення у перекладі. Пор.: *двигати тяжкий ярем* [: :] ein schweres Joch schleppen. Щоправда, Стефанік дещо модифікував цей фразеологізм, додав до нього компонент *необтесаний*, який надає фразеологізмові великої експресивної сили, оскільки він набуває подвійного значення: переносного і прямого. *Необтесане*, тобто грубе, не гладко вироблене ярмо, у яке запрягають волів, боляче тисне на тварину. Пор. також інші фразеологізми: *не знати, (не мати), спокою, ні радості* [: :] keine Ruhe und keine Freude kennen [3, 166].

Десь то і не ніч, але чорна жура, що голосила по вуглах і дивилася на нього сивавим немилосердним оком [2, 84]. Таку ж картину малює і перекладач: Ihm erschien sie wie das schwarze Herzeleid, das in allen Ecken schrie und ihn aus erbarmungslosen großen Augen anstarrte [2, 168]. Українському фразеологізмові *дивитися немилосердним оком* у німецькому перекладі відповідає aus erbarmungslosen Augen anstarrte. Правда, німецьке дієслово anstarrte містить сему “пристрасно, інтенсивно”.

У мові персонажів також зустрічаються еквівалентні фразеологізми: *Всьо піде на жебри* [2, 83]. “Betteln werden Sie gehen.” [3; 166]; “Хребет ми тріскає від тих міхів!” [2, 85]. “Mir bricht noch das Rückgrat von diesen Sacken!” [3; 169]. Фразеологізми *іти на жебри, хребет тріскає* перекладені еквівалентно з погляду структури, семантичного і стилістичного значення і експресивних конотацій.

Та більшість використаних Стефаніком фразеологізмів зазнали у перекладах тієї чи іншої втрати. Часто фразеологізми різняться закладеними в них образами. Пор.: “Але ще кури не піяли, як він зірвався, гримнув клубами до дошок, знов ляг і знов

зірвався [2, 84]. Письменник показує психічний стан головного персонажа новели Федора. Він знервований, неспокійний, не може спати. Переклад Е. Залевського адекватний: “Die Hähne haben noch nicht gekräht, als er plötzlich auffuhr. Er stieß sich an die Brettern, lag wieder ein Weilchen und fuhr dann abermals auf [3, 168].

У наведених фрагментах ужиті фразеологізми *ще кури не піяли* і *die Hähne hatten noch nicht gekräht*. Різниця тут лише в образах. У Стефаніка вжито народний варіант (кури), а в перекладі – загальноновживаний фразеологізм, що містить компонент *der Hahn, die Hähne*.

Різняться образами і такі пари: *Иди на зламану голову* [2, 84] і переклад: “Soll er verreckten!” [3, 167]; *Село вімерло що до лаби* [2, 89] і переклад: “Rein ausgestorben ist das Dorf [3, 174]. В оригіналі образність створена за допомогою фразеологізмів, а в оригіналі їм відповідають лексичні одиниці. Пор.: *іти на зламану голову – verrecken; вимерти що до лаби – rein aussterben*.

Не цілком адекватні щодо образності і такі фразеологізми: *як куча – wie ein Stall; маєш свій кут – hast dein eigenes Heim*, що впливає з порівняння контекстів:

Ти не будь дурний, а як дає кавалок города, а дівка годна і постаранна, то й бери. А маєш гроші заслужені, а ще приробиш, так клади собі хату. А най вона буде як куча, але твоя! А ци дощ, ци зима, ци таки так нема роботи, то вже ти не кукуєш із-за Богацького вугла і не гниєш по яслах, бо ти маєш свій кут. Слухай мене, старого ... [2, 87].

“Sei kein Narr! Wenn sie dir ein Stück Garten geben und das Mädels ist ordentlich und fleißig, dann greif zu. Geld hast du? Wirst noch etwas dazu verdienen, baust dir eine Hütte. Soll sie sein wie ein Stall, dafür ist es deine. Ob es regnet oder schneit oder wenn du arbeitslos bist – du brauchst nicht mehr um ein Plätzchen bei einem Reichen zu betteln, verkommst nicht im Stall, denn du hast dein eigenes Heim. Hör auf mich alten Mann” [3, 172].

Фразеологізм *як куча* означає приміщення для свиней, невеликого (що дуже важливо) розміру, не показне, без естетичного оздоблення, а німецький фразеологізм *wie ein Stall* означає приміщення великого розміру – хлів, конюшня, сарай, найчастіше добротне, оздоблене відповідно до свого призначення. Отже, у

Стефаніка йдеться про невеличку, зовсім непоказну хатинку. У перекладі ця авторська інтенція втрачена. Окрім того, перекладач вживає у цій репліці ще раз слово *Stall* у його прямому значенні – хлів. У такому разі зникає протиставлення понять.

Є втрати і в парі *мати свій кут – eigenes Heim haben*. По-перше, *кут* у значенні “дім” належить до розмовної мови, а в прямому значенні – це лише частина дому, тоді як німецьке *Heim* тяжіє до високого стилю (*Heim und Herd* [4, 324]) і має значення “дім, домашнє вогнище”. У цьому контексті треба було використати фразеологізм (*sich D*) *einen eigenen Herd gründen* “створити собі домашнє вогнище, обзавестись домівкою”.

Незначна різниця між значеннями фразеологізмів в оригіналі і в перекладі виникає внаслідок інтенсивності значення дієслівного компонента. Пор.: *Иди на зламану голову, гадає, що я гроші кую або краду* [2, 84] і переклад: “Er hildet sich wohl ein, daß ich mein Geld selber mache oder stehle [3, 167]. Дієслово *кувати* (гроші) виражає дію інтенсивніше, ніж дієслово *machen* (das Geld); Бодай же вас, тату, земля не прожерла! [2, 85] і переклад: “Die Erde soll Euch nicht aufnehmen, Vater!” [3, 169]. Стефанівський варіант фразеологізму містить дієслівний компонент *не прожерла*, а перекладач використав загальноновживаний фразеологізм із компонентом *nicht aufnehmen*, що відповідає загальноновживаному українському варіантові *не прийняла*. Компонент *не прожерла* містить семи: велика інтенсивність дії, зниженість, які сприяють збільшенню експресії фразеологізму. У перекладі зазначені семи нічим не компенсовані.

Втрати у перекладі Е. Залевського виникають і тоді, коли треба відтворити діалектні форми загальноновживаного фразеологізму. Пор.: *Як робс. так і мають, так їм бог благословить* [2, 83] і переклад: *Wie die Arbeit, so der Lohn, das ist von Gott gewollt* [3, 167]. Перекладач не компенсує втрати мовного колориту. Окрім того, німецький фразеологізм має іншу структуру. Поза тим фразеологізми рівнозначні.

Більші втрати спостерігаються у тих випадках, коли фразеологізми містять діалектні слова. Наприклад: *Сьогодні би у вужевку скрутитиси, аби щось мати ...* [2, 83, 84] і переклад: “Heute darf man sich nichts mehr gönnen, wenn man zu Geld kommen will ...”

[3, 167]. Перекладач відмовився від фразеологізмів, внаслідок чого точно передано лише предметно-логічний зміст виразу, а експресія, образність, мовний колорит повністю втрачені. Пор.: *у вулзевку скрутитися* і переклад: *sich nichts gönnen*. Аналогічні втрати, особливо стосовно мовного колориту, спостерігаються і в таких парах: не гніть бандиги [2, 92] і переклад: *lass den Unsinn* [3, 178]; Отут гудз! [2, 92] і переклад: “*Das sag mir mal!*” [3, 178]; запри собі гамбу [2, 86] і переклад: *halt's Maul* [3, 170].

Великої сили експресії досягає письменник, вкладаючи в уста персонажа пейоративний фразеологізм: “Твоя Марійка добре нас ріхтує. Тікаєси, як сука, з фірманом, та відавує йому щонайліпше...” [2, 91]. Стефанік використав фразеологізм *тікати*, як *сука*, перекладач вибирає, варіант *wie die Hündin nachlaufen*: “*Deine Marijka macht uns genug zu schaffen. Wie eine Hündin läuft sie dem Kutscher nach und steckt ihm die besten Bissen zu*” [3, 176]. Компоненти *тікати* і *nachlaufen* далеко не однозначні.

З метою збільшення експресії Стефанік вдається до насичення репліки фразеологізмами, іноді синонімічними: Я в ясла, а ти мене за гирю, та в шию, та буком: а марш старий псе! [2, 92].

У такій маленькій репліці письменник використав чотири фразеологізми, три з яких синонімічні: *за гирю, та в шию, та буком*, але й четвертий – *а марш, старий псе* – близький до них за значенням. У перекладі є лише два фразеологізми: *j-n am Kragen packen* *схопити за гирю* і *j-n hinaus prügeln wie einen alten Köter* *досл. “відлупцювати і прогнати, як старого дворового пса”*: “*Wenn ich in die Raufe gehe, packst du mich am Kragen und prügelst mich hinaus wie einen alten Köter ...*” [2, 178].

Зустрічається у перекладі калькулювання фразеологізмів. У такому разі втрати неминучі, іноді навіть значні. Ось кілька прикладів: – Гов, доста! Тепер пийте горівку, забирайте свої панцькі воші по кишенях та й марш із коршми, бо мужики хотє собі самі межі собов погуляти! [2, 86]. Фразеологізм *забирайте свої панцькі воші по кишенях* має гумористичний зміст, це насмішка над людьми, які вдають із себе панів, а насправді є бідними. Особливо значимим є компонент “панцькі”, що дуже боляче б’є по гоноровитості шляхти. У німецькій мові нема такого фразеологізму. Перекладач калькує зворот досить влучно: “*Nun genug!*”

Jetzt trinkt euren Schnaps aus, kratzt eure Läuse zusammen und schertt euch raus!” [3, 170]. Образ “вошивості” збережено, а разом з тим до певної міри й виразність звороту, але навряд чи буде добре зрозуміла німецькому читачеві інтенція письменника, тим паче, що перекладач пропустив дуже важливий компонент “панцькі”, якому в німецькій мові відповідає *heerrschaftlich*.

Фразеологічне калькування, до якого вдається Залевський, призводить в окремих контекстах до повної втрати смислу звороту, тобто німецький читач не лише не зрозуміє образності, але й смислу взагалі. Пор.: Та пийте грань, пийте кров свою, волоцюги! [2, 93] і переклад: “*Sauft Feuer, sauft nur euer eigenes Blut, ihr Hunde!*” [3, 180].

Для українського читача фразеологізм *пийте грань* цілком зрозумілий як побажання зла, як прокльон (пор. ще: *пий смолу гарячу*), а для німецького читача *Sauft Feuer* = *пийте вогонь* не має жодного значення.

Трапляється у Е. Залевського і цілком хибні переклади. Так, у третьому розділі новели Стефанік показує самотнє життя старого Федора. Він залишився один у хаті. Зима, земля вкрита снігом, усі хати пов’язані мережею стежок, лиш до хати Федора не веде жоден слід, вона стоїть, як пустка. Відповідно до цієї зовнішньої обстановки письменник показує і душевний стан головного персонажа: він психічно виснажений не менше ніж фізично, “сходить на дитячий розум”: А темних зимових ночей він голосно, на всю хату, говорив страшні речі.

– Село вімерло що до лаби, а я собі гадки не гадаю, у той бік не дивлюси! [2, 89]. У репліці є два фразеологізми ідентичного змісту: *я собі гадки не гадаю; у той бік не дивлюси* із значенням “мені байдуже”, “мені все одно”, “мене це не цікавить”. Показана байдужість людини до страшної картини: “Село вімерло що до лаби.” Е. Залевський перекладає фразеологізм *я собі гадки не гадаю* так: *ich denke an gar nichts*. Але якщо такий дослівний переклад ще хоч якоюсь мірою може показати байдужість героя, то переклад фразеологізму *у той бік не дивлюси* як *ich sehe nicht rechts und nicht links* – *не дивлюся ні направо, ні наліво* взагалі не зрозумілий: “*Rein ausgestorben ist das Dorf, aber ich denke an gar nichts, ich sehe nicht rechts und nicht links* [3, 174]. Картина, зображена Стефани-

ком, побудована на контрасті значення фразеологізмів: трагедія – байдужість, а синонімічні фразеологізми *я собі гадки не гадаю; у той бік не дивлюси* виконують функцію підсилювання. У перекладі все втрачено: нема ні образу, ні експресії, не цілком зрозумілим є зміст.

Не знайшов перекладач відповідника у німецькій мові й до фразеологізму *ти в неділю переш?* Безумовно, тут йдеться про бійку, і Залевський передає за допомогою зворотного дієслова *sich prügeln* лише певною мірою логічний зміст звороту, внаслідок чого втрачена образність і частково авторська інтенція. Пор.: - *Ти в неділю переш? Та то гріх!* [2; 86] і переклад: “*Was? Du willst dich am Sonntag prügeln? Das ist ja Sünde!*” [3, 170].

Для німецького читача незрозуміло, чому гріх битися лише в неділю, адже битися гріх і в будень. А от прати у будень можна.

Трапляється у Е.Залевського необґрунтована відмова від перекладу фразеологізму. Так, образний, експресивний фразеологізм *томитися у ярмі*, який дуже влучно характеризує персонажа й обстановку, йдеться про Андрія Курочку, перекладач чомусь опускає. Наприклад: Сам богач найбільше томився у тім ярмі, найбільше проклинав свою долю і безнастанно підганяв своїх дітей і наймитів [2, 83]. Пор. переклад: “*Der reiche Mann selbst verfluchte sein Schicksal und trieb die Kinder wie die Arbeiter unermüdlich an*” [3, 166].

У німецькій мові є відповідник: *unter einem harten Joch seufzen* знемагати під важким тягарем [4, 362].

Аналіз перекладу новели “Палій” переконує, що адекватне відтворення прагматичної функції фразеологізмів зустрічається у тих випадках, коли перекладач використав еквівалентний фразеологізм мови-рецептора, або дуже близький за значенням, образом та стилістичними характеристиками. В усіх інших випадках спостерігаються різного виду втрати.

1. Колтілов В.В. Теорія і практика перекладу. – К.: Вища школа, 1982. – 168 с.
2. Стефанік В. Новели. – Ужгород: Карпати, 1977. – 176 с.
3. Stefanik W. Der Brandstifter // Ukrainische Erzähler. – Hrsgb. Von K. Runge und E. Dornhof. – Berlin: Neues Leben, 1963. – 340 S.
4. Гавриць В.І., Пророченко О.П. Німецько-український фразеологічний словник. – К.: Радянська школа, 1981. Т. I – 416 с. – Т. II – 382 с.

Юрій БЕЗХУТРИЙ (Харків)

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ: ДВІ МОДЕЛІ СВІТУ

Новітні дослідження творчого доробку Василя Стефаніка свідчать про кардинальні зрушення в художній свідомості на межі ХІХ і ХХ століть, що дозволяє говорити про зародження модернізму в українській літературі. Одночасно виникає питання щодо подальшої долі цієї естетичної системи: чи залишилася вона у стані “зародку”, чи дістала піднесення. Порівняльний аналіз поезики В.Стефаніка і М.Хвильового дає можливість виявити продуктивність художніх відкриттів першого для літератури 20-30-х років ХХ століття і таку їх трансформацію другим, які свідчать про нову стадію в розвитку українського модернізму.

Характеризуючи новації Стефаніка, зазвичай говорять про подолання ним побутового етнографізму й стилізованої під народне життя описовості; про створення складнішої художньої моделі світу, яка вбирає в себе не лише соціально-побутові, але й онтологічні, й неоміфологічні координати. Зображуючи людину, Стефанік поглибив дослідження її психології до рівня підсвідомого й одночасно відтворив процес розмірковувань героїв своїх “маленьких селянських трагедій” над вічними езистенціональними, філософськими проблемами буття. Для художнього втілення цієї моделі світу було модифіковано жанр новели – створено такий його різновид, як неоміфологічна, лірична новела “потоків свідомості”.

Подібний тип малої прози дістав розвиток і оригінальне “наповнення” в творчості Миколи Хвильового. Як і Василь Стефанік, письменник зосередився на художньому дослідженні своїх сучасників у кризових ситуаціях, коли вони намагаються осмислити себе й визначити своє місце в світі постреволуційної дійсності. Тому в основі новел (і оповідань) Хвильового лежать гранично загострені конфлікти, що тягнуть за собою душевні (й духовні) зриви, екстравагантні вчинки і, зрештою, зруйновані долі.

Світ же в прозі Миколи Хвильового постає не лише сповненим трагедії (як у Стефаніка), але й абсурдним, “задзеркальним”, у якому вже відбулася втрата загальнолюдських цінностей. Тому

“тексти-трагедії” Хвильового модерністично-безкатарсисні. Саме тут виявляється відмінність світовідчужань письменників: Стефанік при всьому його новаторстві був закорінений у гуманізм попередньої епохи, натомість модерніст Хвильовий становив собою тип особистості, яка “зазирнула за край” і жахнулася побаченого, не знаходячи виходу із ситуації, що склалася.

З особливо вражаючою силою цей химерний роздроблений і безнадійний світ постає в новелі Хвильового “Я (Романтика)”. Фабула цього тексту, як то взагалі характерно для модерністської прози, доволі нечітка, з подієвими пропусками й часовою невизначеністю. Історія комунара-“главковерха” “чорного трибуналу республіки”, який розстріляв власну матір, звинувачену у “ворожій діяльності”, поєднується з внутрішньою, психологічною динамікою, суть якої в сумнівах щодо своїх рішень і дій, що їх перманентно відчуває герой.

Суттєвою ознакою новели Хвильового є типовий для модернізму симбіоз ілюзії та реальності, коли читачеві буває надзвичайно важко розрізнити, чи описувані події й відчуття насправді відбуваються й переживаються, чи це лише уявлювані героєм, нафантазовані ним картини. Межа між дійсністю й фантазією виявляється хисткою й невизначеною.

Текст починається з ліричних епізодів. Уже перші рядки твору дають підстави для тверджень про змішування в ньому ілюзорних і реальних картин.

Фрагменти оточуючого світу напливають один на одного, вони скомбіновані з уривків спогадів, окремих образів, емоційних вражень: “З далекого туману, з тихих озер загірної комуни шелестить шелест: то йде Марія. Я виходжу на безгранні поля, проходжу перевали і там, де жевріють кургани, похиляюсь на самотню пустельну скелю. Я дивлюся в даль. – Тоді дума за думою, як амазонянки, джигітують навколо мене. Тоді все пропадає... [1, 322]”.

Символічний образ Марії-Богоматері і водночас майбутньої комуни, який ввижається героєві, – явно ілюзорний. Із галюцинуючого потоку свідомості “я” з часом виринають шматки дійсності, суть яких до кінця не зрозуміла самому оповідачеві: “... Я вийняв із кобури мавзера й поспішно пішов до самотньої постаті [...]”.

* Далі, покликаючись на новелу Миколи Хвильового “Я (Романтика)”, вказуватимемо лише сторінку видання.

Але я йду і йду, а одинока постать моєї матері все там же. Вона стоїть, звівши руки, і зажурно дивиться на мене. Я поспішаю на це зачароване неможливе узлісся, а одинока постать усе там же, все там же [...].

... Що це? Невже знову галюцинація?

Я відкидаю голову.

Так, це була галюцинація: я давно вже стояв на порожнім узліссі напроти своєї матері й дивився на неї” [338].

Подібна тенденція не випадкова. Річ у тім, що саме образ матері є в новелі семантично найбільш навантаженим. Як і в творах Стефаніка, де образ матері часто наближається до образу Божественної Марії, у Хвильового він має декілька змістових проєкцій, передусім ідеолого-символічних: Богоматір і ціла низка асоціацій, що викликається цим образом, від святості до жертвовності; комуна-революція в її ідеальному вигляді; сумління героя; уособлення гуманістичної суті життя – лагідності, доброти і всепрощення; врешті, реальна мати сповідача. Таке переплетіння семантичних функцій зумовлює в тексті відповідну комбінаторику ідеальних і матеріальних ознак образу матері. Коли ж образ сприймається свідомістю “я”-оповідача, тоді відбувається дифузія ілюзійних, “галюцинаційних” і реальних його рис.

Поєднання ілюзійних і реальних сцен та епізодів в “Я (Романтиці)” свідчить також про важливу особливість світовідчужання її автора: спробу артикулювати в навмисно загостреній формі проблему антигуманної суті насильницької перебудови світу, якими б історичними аналогіями це насильство не обґрунтовувалося. Важко зрозуміти, насправді чи в розпаленій уяві героя відбувається амбівалентний процес формування парадигми взаємовідносин “я і світ”. Та будь-яке намагання самовиправдатися тим, що вся історія цивілізації є лише ланцюгом жорстокостей і насильств, неминуче призводить до визнання пророками садистів і вбивць, а храмом – приміщення чека, “волохатий силует” якого панує над містом: “Тоді я, знеможений, похиляюсь на паркан, становлюся на коліна й жагуче благословляю той момент, коли я зустрівся з доктором Тагабатом і вартовим із дегенеративною будівлею черепа. Потім повертаюсь і молитовно дивлюся на східний волохатий силует” [327].

Важливе місце у структурі моделі універсуму, створеній Хвильовим, посідає хронотоп. Особливого значення хронологічний код набуває у фіналі новели. Сам фінал, власне, і розпочинається із вказівки на час: “Із-за дальніх отрогів виринав місяць. Потім плів по тихих голубих потоках, одкидаючи лимонні бризки. Опівночі пронизав zenit і зупинився над безоднею” [336]. Опівнічне світло зупиняється в zenitі – це надзвичайно промовиста деталь, сенс якої стане зрозумілим з тексту далі. Важливо тут також звернути увагу на слово “безодня”, оскільки його поява зумовлена тими численними конотаціями, які воно здатне викликати – від передчуття чогось жахливого й непоправного (“стояти над безоднею”) до сакральних універсалій (“безодня гріха”, “пекельна безодня”).

Час, таким чином, одразу ж набуває параболічного забарвлення. Герой веде на розстріл засуджених, серед яких і його мати. Попереду злочин, що не має людського прощення. Тому час зупиняється, і місяць, невмолений свідок нічного вбивства, нерухомо залишається в zenitі. Оповідач здійснює певні дії, що послідовно відбуваються одна за одною, але час завмирає, нічого не змінюється на небесному годиннику. Ось “я” опиняється на місці страти, проте, як і раніше, “...місяць стояв у zenitі й висів над безоднею” [337]; ось підходить він до матері з маузером у руках, а місяць усе на тому ж місці – “ллі зелений світ з пронизаного zenitі” [338]; ось мати вже мертва, і лише після цього щось міняється, та це “щось” не час, який так і лишається зупиненим, а емоційна картина дійсності: “Тихо вмирав місяць у пронизаному zenitі” [339]. І хоча “десь пробивалися досвітні плями” [339], місяць так і не зрушує з місця. Власне, мова йде про смерть часу.

Отже, те, що здійснює “я”, є порушенням законів світобудови, воно неминуче мусить призвести як до особистого краху, так і до глобальних катаклізмів. Міфологізований час, що відбиває цю катастрофу універсуму, стає не лише циклічним, але взагалі завмирає, перетворюючись у такий спосіб на античас.

Специфічним у художньому світі цього тексту Хвильового постає й простір. Звернімо увагу на останні сцени новели. Дорога й ліс, чи узлісся, “початок бору”, як називає його оповідач, – ось місце, де розгортаються події. Дорога, яку проходить герой і яка є одним

із локусів твору, має чітко визначений початок – будинок чека і не має такого ж чіткого кінця. Точніше, її кінцевий пункт існує лише як евентуальність в уяві “я”. Це “загірна комуна”, шлях до якої так і залишається неподоланим: “... В степу, як дальні богатири, стояли кінні інсургенти. Я біг туди, здавивши голову” [339]. Саме в цьому полягає своєрідність мотиву дороги в новелі, адже міфопоетична традиція здебільшого чинить навпаки, не деталізує пункт виходу, зосереджуючись на складностях самого путі і на його кінцевій меті. Хвильовий же, зображуючи просторове переміщення героя, акцентує увагу не на труднощах, що зустрічаються на дорозі, якою простує “я” (фізичні перешкоди тут практично відсутні), і не на конкретиці зреалізованого наміру (її також немає), а на витоках і причинах того руху-переміщення, який здійснює герой. Причина його у вихідній точці, у будинку, що “нависає над містом”, зрештою, в ідеї насильства, яка деформує світобудову.

Отже, фізичних перешкод на дорозі оповідача немає, але є перешкоди духовні, і в цьому розумінні путь “я” не легкий (порівняймо “Дорогу” Стефаніка) [2]. Внутрішні сумніви, незважаючи на начебто вже прийняте рішення, ще мучать героя, а сама дорога перетворюється на суміш реальних і нафантазованих психологічних картин: “... Ми йшли по північній дорозі [...]”.

Позаду рипіли тачанки.

Авангардом – конвойні комунари, далі – натовп черниць; в ар’єргарді – я, ще конвойні комунари й доктор Тагабат [...] Я дивився в натовп, але я там нічого не бачив.

Зате я відчував:

– там ішла моя мати

з похиленою головою. Я відчував: пахне м’ятою. Я гладив її милу голову з нальотом сріблястої сивини.

Але раптом переді мною виростала загірна даль. Тоді мені знову до болю хотілося впасти на коліна й молитовно дивитися на волохатий силует чорного трибуналу комуни” [...].

... Я здавив голову й ішов по мертвій дорозі, а позаду мене рипіли тачанки” [337].

“Огонь фанатизму” змушує “я” чітко відбивати кроки по “північній дорозі”. Простір узлісся, на якому в результаті опиняється герой і де відбувається страта, на перший погляд, лише

проміжна зупинка в подорожі до загірної комуни, бо путь ще не завершено. Але що очікує “я” попереду? Відповідь дуже показова: “Далі відходила в зелено-лимонну безвість мертва дорога” [337]. Це шлях у нікуди, в безвість і смерть. Тому фактичною кінцевою метою путі “я” виявляється узлісся. Тут відбувається справжня реалізація того, заради чого герой вирушив у дорогу. Досягнутим результатом цієї жажливої мандрівки виявляється не загірна комуна, яка так і залишається ілюзією, а цілком конкретне вбивство власної матері. “Початок бору” (місце, де, згідно з міфологічними уявленнями перебуває зло) стає простором, у якому зосереджуються майже всі від’ємні й ворожі для фізичного й психічного стану героя сили й дії, локусом смерті. Якщо дорога, що привела до лісу, була тихою й “мертвою” (що також можна трактувати як тишу), процесія відступаючих і заарештованих “мовчазною”, а єдиним звуком був звук рипіння тачанок, то узлісся переповнене звуками, і всі вони – знаки нищення, загибелі. Тут розстрілюють черниць, тут чути “рясну перестрілку”, тут розриваються снаряди, гуркотять гармати, реве і б’є “... у тривогу наш панцерник. – Загудів ліс.

Метнувся вогонь – раз.

Два –

І ще – удар! удар!” [338], тут до “я” підходить доктор Тагабат і нагадує йому: “Ваша мати там!” [338]. І вся ця атмосфера небезпеки й ворожості врешті акумулюється у вчинкові героя – вбивстві матері. Таким чином, затримка в дорозі “в місці зла”, яким виявляється простір узлісся, стає остаточною катастрофою героя, а сам простір – локусом загальної смерті, із “я” включно, особистість якого фактично саморуйнується.

Тому можна говорити про те, що шлях у просторі, який намагався подолати герой, це й метафора його моральної, духовної еволюції. Вона приводить “я” до гріха матеревбивства, ставить поза світом “людського закону”. Простір, у якому опиняється оповідач, остаточно втрачає будь-які ознаки життя: “... Я зупинився серед мертвого степу:

– там, в дальній безвісті, невідомо горіли тихі озера загірної комуни” [393].

Мертва дорога виводить лише в мертвий простір, у якому жодна реалізація жодної мети неможлива за визначенням.

Проза Хвильового розвивалася в загальному річищі модерної літератури першої третини ХХ століття з її естетичним плюралізмом, стильовою і семантичною поліфонією. Уже сам заголовок тексту цю поліфонію маніфестує. Тут відбувається складна інтерференція смислів. Перша назва, “я”, означає “мій власний, відмінний від інших світ”, а підзаголовок (адже другу назву взято в дужки) уточнює, звужує простір цього внутрішнього світу. Ним виявляється “романтика”, яка в результаті зводиться до трагедії особистості, що, засліплена ідеологічною ілюзією, втрачає ґрунт під ногами й переступає через Божий і людський закон. Тому “романтика” тут означає спотворений, залишений Богом і зруйнований тагабатівськими ідеями світ. Для того, щоб продемонструвати його, письменник і будує модель універсуму, яка розвивається за своїми іманентними правилами.

Хвильовий не намагається відбивати реальність, в існування якої в тому вигляді, в якому вона зображена в новелі, він і не вірить, а конструює нову, де все – від пейзажних деталей до імен персонажів набуває іншого, загострено виразного забарвлення, постає в незвичайному ракурсі й від того емоційно вражає читача. В цьому змодельованому художником світі діють власні закони й власна логіка. “Тут, у будинку чека, можуть з’являтися слуги із старими винами на підносах і прислужувати чекістам-докторам із дивними прізвищами й диявольським сміхом. Богатирі з картини Васнецова здатні перетворюватися на “кінних інсургентів”, і може зупинятися час і зникати різниця між ілюзією й дійсністю.

За великим рахунком, це модель світу-мутанта, бо в ньому відсутні важливі для повноцінної картини буття складові. Так, у новелі немає вказівок на якісь національні ознаки подій, що відбуваються, а ті, які є, надто загальні й нечіткі. На відміну від Стефаніка, національна приналежність героїв якого завжди відчутна, “українськість” матеріалу Хвильовим не артикулюється, в тексті – жодної етнографічної деталі, жодного слова про Україну. Єдиним опосередкованим натяком на географічні координати місця подій є згадка про “північну дорогу” й “далекий сіверський край”, куди збираються відступати комунари. Сівер-

ський край – це Чернігівщина й Брянщина, отже, герої перебувають південніше, значить, в Україні. Але це лише топографічна деталь, не більше. Навпаки, в “Я (Романтиці)” Хвильовий намагається всіляко інтернаціоналізувати обставини, що зображуються. Це й екзотичне не слов’янське прізвище одного з персонажів, і подвійна згадка про татарина-комунара з його азійським “алла-ла-ла”. В цій відсутності українського національного матеріалу, такій нехарактерній для Хвильового, криється важлива особливість того світу, який змалював письменник. Це світ без ґрунту, він позбавлений національної основи.

Практично відсутній у цьому світі й ще один суттєвий компонент людського існування, еротизм. В “Я (Романтиці)” герой існує в принципово позасексуальному універсумі. Фанатична відданість комуні, як вона подана в “Я (Романтиці)”, фактично ставить героя поза рамки звичайних людських відносин. Це ще один висновок, який робить читач, вдивляючись у намальовану Хвильовим картину абсурдної світобудови, де любов до жінки може бути замінена любов’ю до ілюзорної ідеї.

І ще один важливий момент. Парадоксально, але факт: у створеній письменником моделі універсуму, де, здавалося б, сенсом усього є боротьба за комунізм, соціальне визволення, якраз цей соціальний аспект і відсутній. У тексті немає чіткої вказівки на соціальне обличчя ані комунарів, ані їхніх ворогів. Звичайно, окремі натяки на класову суть протистояння Хвильовий подає: теперішній будинок чека – це будинок “шляхтича”, самі слова “комунари”, “інсургенти”, “версальці” викликають відповідні семантичні уявлення. Проте це, власне, і все. Жодних інших спроб обґрунтувати причини бойні, що розгортається в цьому антисвіті, письменник не робить. Ніяких “пролетаріату” і “буржуазії”, ніяких імен і прізвищ революціонерів, “борців за народне щастя” як вказівки на витoki конфлікту в новелі немає. “Вороги” й “інсургенти” нищать одне одного, причому соціальні цілі, які переслідують “вороги”, не називаються, вони можуть бути лише реконструйовані від протилежного, як щось таке, що заперечує мету “інсургентів”. Але тоді цілком логічним буде припустити, що це заперечення стосується й тих методів, якими така мета (загірна комуна) утверджується. Тут, до речі, одна із

семантичних лакун новели, що залишає простір для різних інтерпретацій, а художній світ, зображений Хвильовим, одразу ж повертається іншою своєю гранню. В кожному разі, соціальне коріння воюючих сторін залишається неконкретизованим, і все, зрештою, зводиться виключно до боротьби за ідею, суть якої “туманна”, “невідома”, “в далекій безвісті”.

Таким чином, у моделі універсуму, сконструйованій письменником, із головних його компонентів – національне, соціальне, біологічне, ідеологічне – залишається тільки ідеологія, а правильніше, абстрактна ідея. Це спотворений, викривлений світ, у якому ідея стає джерелом мук і страждань. Антропоморфний аспект такого страждання декларується через бінарну опозицію, сформульовану на самому початку новели в спеціально виділеній фразі: “– я – чекіст, але я і людина”. Протистояння насильства (“чекіст”) як неминучої умови перемоги ідеї і загальногуманістичних цінностей (“людина”) завершується в “Я (Романтиці)” фактичним знищенням другої частини опозиції. Це остаточно утверджує смерть як домінанту світу, в якому перебуває герой.

Створена Хвильовим модель універсуму, ґрунтується на емоціях людини, яка пережила страхіття революційної війни. Це уявний світ, який креатує оповідач, персоніфікуючи власні відчуття. Самі ці відчуття можна було б назвати “синдромом революції”, зумовленим наслідками того психологічного шоку, якого зазнав “я”, незалежно від того, чи насправді переживав він трагедію матеревбивства, чи це лише плід його зболеної фантазії. Ця трагедія – тільки знак, символ того жаху, що звалився на людину. Всі образи, колізії, деталі “Я (Романтики)” – ожили складові цього шоку, художня його трансформація. Коріння “синдрому революції”, прояви якого повсякчас зустрічалися навколо, письменник побачив у сакраментальній тезі, актуалізованій у роки революції: мета виправдовує засоби. Додаткової гостроти текстові Хвильового надавало те, що йшлося про мету, офіційно проголошену не лише високою, але й єдино правильною, що покликана врятувати людство. Усвідомлюючи це до кінця чи ні, але об’єктивно Хвильовий своєю новелою поставив під сумнів право на її реалізацію як такої, що утверджувалася неморальним, антилюдським шляхом. Естетичним підсумком роздумів пись-

менника над цією проблемою і був образ загірної комуни серед мертвого степу в далекій безвісті невідомого.

Можна сказати, що модель універсуму, створена Хвильовим, носить катастрофічний характер. На відміну від Стефаніка, який залишає в читача надію на внутрішнє очищення, Хвильовий осмислює духовний катаклізм, що обрушився на людину, як апокаліптичний.

1. Хвильовий Микола “Я (Романтика)” // Микола Хвильовий. Твори у двох томах. – Т.1 – К.: Дніпро, 1990. – С.322-399.
2. Стефанік Василь. Дорога // Василь Стефанік. Твори. – К.: Дніпро, 1971. – С.104-167.

Володимир КАЧКАН (Івано-Франківськ)

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК У ПРОЕКЦІЇ БОГДАНА ЛЕПКОГО (за епістолярієм)

Питання літературних взаємин, особистих стосунків між такими величинами, як Василь Стефанік і Богдан Лепкий – на часі. Українське літературознавство підготувало тривкий фундамент під цю важливу естетичну вибудову (маємо на увазі передусім студії Василя Лесина, Василя Костащука, Федора Погребенника, Олени Гнідан, Миколи Грицюти та ін.). Проте більшість розвідок, що готувалися і приходили до читачів у радянську тоталітарну епоху, не могли, на жаль, врахувати і таке безцінне джерело, як епістолярна спадщина. Фактично праці, що з’являлися на світ, нерідко мали компіляторський характер або ж були черговим виявом, скажімо, ще одного “докторського” прочитання та інтерпретування новелістики В.Стефаніка. Отже, годі було вести річ про прирощення знань та розширення стефанікознавства.

І тільки в умовах державної незалежності об’єктивно складаються умови, за яких практичні можливості опрацьовувати архівні матеріали колишніх спецфондів державних архівів та академічних бібліотек призводять до нових пошуків і відкриттів.

У цій площині неабияке зацікавлення має неопубліковане листування Богдана Лепкого, точніше, його листи до Володимира Гнатюка, Антона Крушельницького, Михайла Павлика, Кирила Студинського та самого Василя Стефаніка, що несуть у собі не тільки спорадично-хвилові поцінування того, а чи іншого твору Стефаніка, а й прогностичні сентенції, штрихи до глибшого естетичного аналізу його творчості взагалі.

Неабиякий інтерес для дослідника мають листи Б.Лепкого до В.Гнатюка. Так, надсилаючи до “Видавничої Спілки” у Львові рукопис нової збірки оповідань, якій пропонує назву “Перша збірка та другі оповідання” (або ж “Образки з села”), Б.Лепкий у листі від 25 березня 1904р. пише Володимирові Гнатюку про можливі зміни у структурі книжки, нагадує про попередні видавничі умови та принцип редагування тексту, бо “хотів би гарного

видання”. Запитає, чи вийшла збірка новел В. Стефаника. “Кажіть вислати мені, а я зараз дам рецензію”. І далі читаємо: “Мій нарис про Стефаника, друкований доси по-українськи, по-польськи, по-чеськи, по-хорватськи, по-німецьки, перекладається тепер в Петербурзі на московське” [1].

Не минуло і десяти днів, як Б. Лепкий нагадує В. Гнатюкові, що “дуже цікавий на оповідання Стефаника”, просить за будь-яких обставин надіслати йому “хотьби щіткову відбитку” [2].

Лист (без дати), адресований з Вецляра Антонові Крушельницькому, містить панорамний огляд літературного й політичного життя. Зокрема, автор повідомляє, що через Володимира Кушніра з Берліна довідався, що українські “письменники-самостійники” започатковують вихід у Відні нового літературного часопису, біля якого “і гуртуватимуться”. І тут же дякує за надіслану збірку Олександра Олесья. Відтак вкраплює оціночний фермент про В. Стефаника, якого, як пише, любить і в житті, і в прозі. “Стефаника “Моє слово” – це моя потіха. Читаю щодня і гадаю собі, що народ, який дав таке слово, не може пропасти. Це найсильніша річ у світовій прозі – найсильніша!” [3].

Неабиякої вартості листи Б. Лепкого до К. Студинського, писані переважно з Кракова протягом 1901-1903 рр. Амплітуда зацікавлень вводить нас у творчу лабораторію Лепкого, розкриває маловідомі грані стосунків Лепкого і Стефаника. “Перший Стефаник сказав мені про мої оповідання своє щире слово. “Дідусь” і “Скоти” єму дуже подобались (тут і далі підкр. автора. – В. К.). Не маю ніякої причини не вірити Стефаникови, він взагалі людина, що будить до себе лишень довір’я”, – читаємо у листі без дати і місця написання [4].

Перед нами лист від 14 січня 1901 р. з Кракова. У ньому проступають на поверхню факти, як саме відкриті та замасковані вороги українства, особливо ж напередодні виборів, впрягали в агітаційні візки геть чисто все, що могло шкодити загальній справі поступу і національного відродження. Найпопулярнішою формою було трактування на свій лад газетних публікацій, промов на ювілеях та виголошених рефератів і доповідей. “Ті погані часи кацапської нетерпимості минули... Хотіли би їх завернути. Отже, роблять, що можуть, не перебираючи в

средствах, щоби лиш нас позбутись. Ми ту (у Кракові. – В. К.) політики не робимо, але народного духа беречи мусимо. І де б я не був і о що б не ходило, я тямити не перестану, хто я є і чого держатися мушу. З москвофільським ренегацтвом до старости боротися буду... Приміром, мав Стефаник відчит про мої “Стрічки”, відчит чисто артистичний, а зробили з того соціалістичну пропаганду. Ось тактика і Вам з певністю добре знана” [5].

Смерть батька, Сильвестра Лепкого (Марка Мурави) підтягла Богданові Лепкому і сили, і поглибила зневір’я. Важко він пережив ще й розлуку з Василем Стефаником. “... Я відколи помер батько, а Стефаник з Кракова забрався, не маю чоловіка, з котрим міг би в таких справах широко поговорити.. Сам себе боюся”, – пише К. Студинському 27 жовтня 1901 р. [6].

Інформуючи Кирила Студинського 25 квітня 1903 р. з Кракова про те, що готує для “Руслана” кілька новел та добірку віршів, Б. Лепкий заодно просить пробачення, що не вклався в термін, бо мусів “написати відчит про Стефаника. Єсть то імпресія літературна більших об’ємів на 1? години скорого читаня” [7].

Особливе зацікавлення Б. Лепкого творами В. Стефаника прочитуємо у листах від 10 червня та 25 вересня 1903 р. То він просить К. Студинського, щоб “з відбиткою Стефаника підождали”, бо готує таку ж розвідку і про Ольгу Кобилянську [8], то ж, турбуючись виданням власної збірки “На чужині”, нагадує К. Студинському, щоб “постарався о черенки новішого типу та о папер “ніби черпаний”, бо мріє, аби “На чужині” виглядало поважно”. Тут же додає, що звернувся до редакції “Руслана” з проханням вислати залізницею весь наклад збірки батька “Книжка горя” та власної розвідки “Василь Стефаник: Літературний нарис”. Оскільки редакція замовлення не виконала, просить у К. Студинського хоча б по 50 примірників кожного видання [9].

Лист Богдана Лепкого 1931 р. Василеві Стефанику до його шістдесятиліття (чорновий варіант) – справді унікальний історико-літературознавчий документ, на формі і змісті якого відбилися ознаки чи риси різних стилів.

Уже перша фраза Б. Лепкого (“Шістдесят літ, – як шістьдесят важких снопів, лежать на ниві Твого життя”) несе в собі

не тільки своєрідний затакт афористичного письма, а й стилістичну настроєвість, новелістичну “рубану” тональність, у якій іде подальший плін думки.

На самому початку Б.Лепкий вкраплює у канву спогад про першу зустріч з В.Стефаніком у Бережанах, що трапилася тридцять два роки тому.

У цьому блискучому зразку мемуарної літератури органічно сплелися і конкретні факти (“Пізня осінь. Вечірня, дощова година. Сутеніє. Політує сніжок”; до Бережан В.Стефанік прибув із Шафатом Шмігером; у Кракові бачилися щодня у читальні, в Кіяка, або ж у помешканні Лепкого по вулиці Студентській, а чи на Гробле, 7), і якісь спогадово-медитаційні нитки, що мають у тексті прихований сум за невернучим, але звучать яскраво, афористично (“Тисяч незримих ниток між ним (містечком Бережани. – В.К.) і тобою”; “Жаль зі злостою в собі вариш”; “Осінь досвідом літа мудра”). А ще то тут, то там, ніби розкидані нехотючи, незрівняні шкіцики-оцінки конкретних творів В.Стефаніка, якийсь реалістично-оголений, як і сама новелістика майстра прози, і водночас меланхолійно-скрипковий погляд взагалі на творчість Стефаніка, його життєву дорогу. “Ти писав “Камінний хрест”, – читаємо скупі сентенції Лепкого. “Ах, як та машина жере!” – нарікав Ти, відсилаючи коректу до друкарні. Пам’ятаєш? Не лиш машині, але й людям хотілося Твого письма якнайбільше мати. Нарікали, чому Ти повісти не пишеш, так якби Твої оповідання не були великою повістю про наше село. Дехто драми чекав. А невже “Скуражився”, “Кленові листки” не драми? Ще й які!”

Відтак думка Б.Лепкого торкається таких творів, як “Дорога”, “Мое слово”, і знову – естетичний висновок: “Ти лишився собою. Мав власне “слово” і свою “дорогу”. “Дорогою” ішов, добув “Слово” з душі і кидав, а за Тобою то чічки процвітали, то пшениця росла, то шуміли кленові листки. Котре з них краще – не знаю. Усьо гарне і найгарнійше”.

Нарешті, у листі, ніби приховалися поміж рядками, – знадоби до характеристики Стефаніка як особистості: то “на око Ти виглядав сердито, буцім гнівався на людей, але я знав, що того гніву нема чого боятися”; то, бачачи на привокзалі, як зем-

ляки куняють попід мурами в очікуванні потягу до Гамбурга, – “...переходиш попри них і розпитуєш, звідки і чому їдуть, і видно по Тобі, що якби міг, то не пустив би ні одного”; а то, оцінюючи влітку 1917 р. у Відні ситуацію, – “Ти не дурив себе оманними думками, вдумчиво і хмарно дивився у майбутнє. Не одно сказав Ти тоді недурне й миле для уха. Та, на жаль, на Твоім воно й стало”.

І на самкінець – немаловажний штрих до того, як В.Стефанік ставився до різних ювілейних церемоній та публікацій сильвет, оптимістично-прозорливих промов та напуття. Богдан Лепкий передає атмосферу відзначення ювілею Стефаніка, вечора, де слово мовив його побратим Марко Черемшина (“Жемчугами слів і чічками чуття обсипає Тебе”), де було доста щирості і чесної правди на адресу новеліста. А він – “як Зевес у хмари, заховався в сутінок лівобічної від стради льожі. Кличуть Тебе, виходити не хочеш. Аж на вечері оживився, балакав, жартував, виблискував всіма дарами душі і ума...”.

І завершується лист, що має всі ознаки есею, оповідання, художнього нарису, зізнанням, що Богдан Лепкий – один “з найбільших митців нашого народного слова”, що найглибше зазирнув “в таємне нутро нашої землі, в душу нашого брата-селянина”. Розуміючи, що за усім жнивом Стефаніка приховано “пильний труд”, “безсонні ночі”, “тяжкі удари долі”, Б.Лепкий вірно і недвозначно узагальнює, що В.Стефанік “свою ниву так глибоко орав, як ніхто, і таким чільним зерном засівав, що з дива вийти не можна, звідки його добув”. В оцінці Лепкого В.Стефанік – щасливий літератор, бо має загальну дяку і шану народу. А щасливий саме тому, що “ані одного такого слова не писав, якого не хотів написати і ні одного зайвого слова – сама пшениця, якою довгі літа живитиметься народ на добро і на славу, на здійснення своїх великих бажань” [10].

Як бачимо, у кожному листі – плетиво цінних думок, міркувань щодо творчості, фактів до життєписів як Б.Лепкого, В.Стефаніка, так і до інших респондентів. Саме епістолярна спадщина дає нам незамінний матеріал – “дух часу”, на основі якого і можемо в новітніх умовах писати справжні історії культури, літератури, а не перекомпільовувати чужі думки і здобутки.

1. Львівська наукова бібліотека ім. Василя Стефаника Національної академії наук (далі: ЛНБ). – Відд. рук. – Ф.34 (В.Гнатюка). – Од. зб. 334. – Папка 15. – Арк. 6-8.
2. Центральний державний історичний архів у м. Львові (далі: ЦДАЛ). – Ф.309 (НТШ). – Оп.1. – Спр.2277. – Арк.42.
3. Там само. – Ф.361 (А.Крушельницького). – Оп.1. – Спр.98. – Арк.21-21 зв.
4. Там само. – Ф.362 (К.Студинського). – Оп.1. – Спр.334. – Арк.5-6зв.
5. Там само. – Арк.32-33 зв.
6. Там само. – Арк. 48-48 зв.
7. Там само. – Спр.335. – Оп.1. – Арк.17-17 зв. Додамо, що йдеться про літературний нарис Б.Лепкого “Василь Стефаник”, уперше виголошений 25 квітня у слов’янському клубі в Кракові, а відтак опублікований у львівській газеті “Руслан” (1903. – №№112-118.
8. Там само. – Арк.23-24.
9. Там само. – Арк.32-33.
10. ЛНБ. – Відд.рук. – Ф.9 (ОН). – Од.зб. 4474. – Арк.1-4.

Марта ХОРОБ (Івано-Франківськ)

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І ВАЛЕНТИНА МАСТЕРОВА: РИСИ ТРАГІЗМУ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ

Проблема розвитку традицій Василя Стефаника на матеріалі сучасної української малої прози найчастіше осмислюється як на змістовому рівні, так і на зрізі особливостей поетики, включаючи ідейно-естетичний, Стефаниківський пафос, образно-символічне та міфологічне наповнення текстів, загальну концептуальність, засади художнього мислення (від досліджень Івана Франка, Лесі Українки, Миколи Зерова, Юліяна Вассіяна, а також Василя Лесина, Луки Луцвіва, Юрія Клинового, Миколи Грицюти, Івана Денисюка, Федора Погребенника, Олени Гнідан, Олександри Черненко тощо до нової хвилі стефаникознавців: авторів монографії “Василь Стефаник – художник слова” (1996), учасників міжнародної наукової конференції, яка відбувалася в Польщі за участю дослідників Прикарпатського та Ягеллонського університетів, матеріали яких опубліковані у “Краківських українознавчих зошитах” (1998, Т.VII-VIII) та ін.).

Модерністська художня свідомість Василя Стефаника початку ХХ століття по-різному трансформувалась у творчому доробку тих письменників, які ввійшли у літературний процес згодом, уже вбираючи його новелістичний світ як своєрідну класику, взірць. Це торкалось не лише художників слова, вихідців із західноукраїнських регіонів (скажімо, Мирослава Ірчана, Михайла Козоріса, Петра Козланюка, Василя Ткачука та ін.), але й загалом митців всеукраїнського масштабу різних поколінь уже минулого на сьогодні століття (Андрія Головка, Григорія Косинки, Юрія Яновського, Олеса Гончара, Григора Тютюнника, Миколи Кравчука, Валентини Мастерової тощо). Сьогодні можна говорити не лише про “зовнішні”, одразу ж відчутні Стефаниківські риси стилю чи особливості його художнього мислення у світі вже сучасного письменника, але й глибинні, що лежать не на поверхні, а у внутрішній системі текстів, скажімо, образи – символи (“Квіти в темній кімнаті” Олега Лишеги), село як збірний концептуальний метатекст (“Село як метафора” В’ячеслава Медведя), Стефа-

никівська концепція міста “Моя мурашина правда” Світлани Касьянової та ін.) [14, 190-194].

У світлі поставленої проблеми сприйнятним видається й міркування про те, що “Василь Стефаник – Григорій Косинка – Григир Тютюнник – Валентина Мастерова – чи не найбільш яскравий ланцюг творчої спадкоємності різних письменників етапних періодів ХХ віку: буремних 20-х, чергового злету згодом “задушеного відродження” 60-х, і, нарешті, вибухово шокуючих 90-х” [14; 194]. Зрозуміло, цей перелік поповнюється вже хоча б вищезгаданими митцями, а також за рахунок постійного руху новелістичного потоку у літературному процесі (тому не виключено, що біля прізвища Валентини Мастерової логічно знаходиться, приміром і Любов Пономаренко).

Віддалена географічно від Стефаникового Покуття місцем народження і проживання (Чернігівщина), Валентина Мастерова талановито творить свій світ, який спонукає відчути вияви художньої свідомості Тараса Шевченка (“Вишенька”, “Мати”), Олександра Довженка (“Так плакало дерево”) у книзі малої прози “Крила” (1999) і чи не найчастіше і насамперед Василя Стефаника. Його новелістичні шедеври пов’язані і з проблемою понівеченого дитинства, в яке смерчем вривається невиліковна недуга, смерть найріднішої неньки чи її кровинки (“Катруся”, “Кленові листки”, “Лан”, “Стратився”, “Діточа пригода”), ставлячи життя тих, хто залишився жити (батьків чи осиротілих дітей), у глухий кут ненормальної самотності чи крайньої безвиході. Власне, трагізм як основа авторської свідомості, як ключовий нерв новели Стефаника в органічній єдності із родовими ознаками малого прозового жанру, увиразнює передусім смерть чи “важкі страждання особистості”, а також “непоправність для людей її втрати” [3, 7]. Зрештою, трагізм знаходить своє вираження як у письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття – Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Архипа Тесленка, Степана Васильченка, Гната Хоткевича, Михайла Яцкова, так і в художників слова на пограниччі віків нинішньої доби.

Скажімо, Валентина Мастерова, піднімаючи проблеми дитинства, не менш складного в економічному та духовному плані сьогодення, володіє майстерним даром викликати у читача

“страх, співчуття і очищення”, симпатію до “нещастя і страждань” героїв, (на що у свій час звертав увагу Гегель), загалом уміє домогтися того “трагічного співпереживання” [1, 97], що характерне для творів, де переважають риси трагічної авторської свідомості. Але відчутного художнього ефекту авторка досягає не лише тому, що фінал найвражаючих її творів катастрофічний, трагедійний чи драматичний (“Брати”, “Сиродій”, “Во ім’я сина свого”, “Не той”, “Дідові чоботи” та ін.), бо й тут усе вирішує рівень майстерності творця, але й завдяки, говорячи словами Івана Франка, “способу трактування теми, способу бачення і відчуття письменником життєвих фактів” [13, 107]. Врешті, тут відчутна присутність того авторського відчуття – інтуїції, за яким є саме така сила “концентрації чуття”. Власне, як доводить аналізом творів Іван Денисюк, Василь Стефаник і був новатором у новелістичній концентрації, тобто в тому, “що Франко вважав найістотношою прикметою новели” [4, 153] і що по-своєму виражається і в сучасній письменниці.

Як і в Стефаника, у Валентини Мастерової немає довгих вступів, передісторій, чіткого дотримання експозиції – розв’язки, тобто воістину “брак довгих описів та трактатів” [13, 108], що й утвердилося в поезиці нового, модерного покоління початку ХХ-го століття.

У центрі новели Мастерової “Брати” – зустріч оповідача на сільському кладовищі із Федюнею, дитиною трагічної долі. Просто, без будь-яких намагань сподобатись читачеві, а начебто констатуючи життєвий факт, об’єктивно розставляючи акценти, авторка обирає зумисно нейтральний тон оповідача, який передає зовнішній (“Десь ходить серед хрестів, босий, у старому зношеному піджаку і пірваних на колінах штанях” [8, 3] і внутрішній портрет, що виражається через видимі дії – жести, штрихову характеристику начебто другорядних речей (“Він (Федюньо. – М.Х.) лежить біля Василевої (братової. – М.Х.) могили, обнявши холодного металевого *хреста*” (виділення наше. – М.Х.). Й справді, “кладовище, могила – це місця, що здебільшого лякають дітей. А для нещасного, доведеного до ненормального стану Федюні, вони стають єдиним притулком” [14, 194].

У даному випадку хрест із предмета деталі, яка відіграє певну роль у сюжетно-композиційній організації тексту, переростає у підтекстовий символ. Хрест як доля, що найчастіше зустрічається у художній літературі, тут набуває ще й інших відтінків, які за внутрішнім наповненням близькі до художньої палітри Стефаніка, – смерть як благо. Згадаймо “Новину” і прагнення батька припинити муки дітей, щоб вони так не страждали ні тепер, після смерті матері, коли він не в змозі ні на йоту замінити їм найдорожчу людину, будучи слабким типом особистості. Тут батько вважає смерть найкращим виходом із складної ситуації, а в сучасної авторки до цієї, на перший погляд, абсурдної й парадоксальної думки цілком опосередковано, без висловленого вголос чи вираженого в думках, прийде сама дитина своїми вчинками, діями, жестами, своєю невимовленою дитячою безпосередністю.

У Валентини Мастерової хрест із прямого уособлення смерті старшого, улюбленого брата Василя, а також місця його поховання, трансформується у добровільне прагнення меншенького умерти, щоб бути завжди тут, біля Василя, з ним, щоб, очевидно, покинути цей світ, у якому мати безсила захистити його, а батько своєю нелюдською жорстокістю, якоюсь протиприродною нелюбов'ю до дітей, перетворив його світлий дитячий світ (чи був він у нього?) у царство темряви, страху... Авторка досягає особливого впливу на емоційно-психологічний стан, відчуття читача саме “відсутністю” зовнішніх “ефектів”, “суворою простотою викладу”, на чому свого часу акцентує І.Франко, а також М.Зеров і М.Грушевський на початку ХХ століття і в 20-х роках нової на той час доби, осмислюючи характерні особливості стилю Стефаніка та інших представників “нової генерації”. Ось чому міркування, висловлені про майстра “короткої”, “сильної” і “страшної” новели, слушно хочеться переадресувати письменниці кінця ХХ-го століття. Її мала проза дає підстави для цього: “Стефанік як автор ніде не показує свого хвилювання, але написані його рукою рядки захоплюють читача своїм рухом, своєю елементарною силою, діють своїм прихованим, затаєним ліризмом” [5, 419]. А ще, додаймо, страшною правдою життя і її трагізмом, сутність якого Арістотель вбачав

у дії, яка “через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань” [2, 51].

Як відомо, не тільки доросла людина, а й дитина формується й живе в якомусь мікросвіті, насамперед родинному мікрокліматі, завдяки котрому підсвідомо, не вміючи ще осмислити й ґрунтовно пояснити, чому їй добре чи погано. Дім – отой центр світу насамперед дитини стає не лише конкретним місцем проживання, росту й розвитку, пізнання оточуючого довкілля, але й тим магнітно-притягальним епіцентром, у якому є насамперед люблячі мати й батько (згадаймо Стефанікову ідилію “Мамин синок”). Як довели українські етнопсихологи Володимир Янів, Олександр Кульчицький, для нашої нації “родинне життя має величезне значення..., значення любови при закладанні родини в Україні”, адже “хата – це просто синонім української родини” [16, 48]. В.Янів у своїй праці “Нариси до історії української етнопсихології”, аналізуючи різні положення праці Юрія Липи “Призначення України”, солідаризується із останнім, що дім – “це те місце, де людина є людиною” [15, 34]. Додамо до цього – де дитина є дитиною.

Як і в українських сім'ях, так і загалом в родинах будь-якої нації процес виховання починається одразу ж після народження немовляти. Мати відіграє тут найголовнішу роль і не лише тому, що так прийнято вважати в українській ментальності (згадаймо статтю Івана Франка “Женщина-мати”), де панує матріархат, але взагалі, йдучи за дослідженнями учених про архетип Великої Матері, згідно із якими “Мати передує синові. Жіноче – первинне, у той час, як чоловіча створюваність появляється лиш згодом в якості вторинного явища. Спочатку появляється жінка, а чоловік “народжується” [10, 70]. Та йдеться про морально стійку родину і загальноприйняті духовні стосунки між її представниками.

У випадку з Федюнею “патріархальний розвиток свідомості з його девізом “Геть від світу Матері” і “Вперед до світу Батька” (Е.Нойманн) практично неможливий. Адже через батьківський садизм і деспотизм, який своєю людино- та дитиноненавистницькою суттю знищив атмосферу Дому, перетворив матір у беззахисну рабину, без будь-якого права на власний вчинок чи думку, що призвело її до абсолютного підкорення його сата-

нинському Его, що ніс собою суцільне зло і страх своїми вічними побоями, Федюньо став, по суті, застраханим звірятком. Батько призвів до невиліковної хвороби, “падачки” у старшого сина Василя, на очах якого здійснювалися чергові розправи з матір’ю. Це він, батько, своєю жорстокістю довів дружину Лисавету до того, що у неї “мовби помутнів розум”, а Федюньо вижив тільки завдяки любові й постійному захисту старшого брата, хоч у таких неприродних умовах він розвивався сповільнено в порівнянні із своїми ровесниками.

Ще раз акцентуємо на вже згадуваному образі хреста, але з дещо іншою інтерпретацією. Спонтанно у читача виникає асоціація із цим образом-символом, навіть його міфологемою в “Камінному хресті” Василя Стефаника та аналізованому творі Валентини Мастерової. Якщо в покутського новеліста хрест із конкретного образу-предмета переходить у символ-узагальнення – своєрідний пам’ятник галицькому селянству, уособлення його важкої долі – хреста, що погнало його у чужі світи, то в новелі Валентини Мастерової це найперше кровний та органічний зв’язок життя і смерті, померлого улюбленого старшого брата, котрий “на всьому світі білому” був для Федюні єдиним світлим променем і ним, нещасним дитям, що існує тільки тут, на кладовищі, біля останньої домівки Василя. Водночас хрест у сучасної авторки символізує духовне єднання уже вічного спокою і суцільних земних страждань. Попередні, щойно названі символічні узагальнення не можуть не нести й традиційної християнської символіки – хрест як знак, що несе в собі пам’ять про маленьку, звичайну добру людину, яка болем і світлом водночас пломенить у душах тих, хто зберігає її, таку пам’ять. І в цьому сенсі не можна не згадати Стефаниківського “Похорону” та Тютюнниківського твору “Дикий”.

У сучасної письменниці “холодний металевий хрест”, бо поставлений жорстоким самодуром-батьком, який нікого не любив, навіть синів, (що є, зрозуміло, протиприродним, винятково негативним), адже був холодним, як кажуть, камінним у ставленні і до свого первістка, і до Федюні. Та згадаймо, як коментує другорядний герой Григора Тютюнника потребу поставити своїй дружині саме дерев’яний, а не холодний залізний хрест

(причому з одного дерева на них двох – подружжя, що в злагоді пройшло все життя), і ще й з улюбленої груші, хрест, любовно зроблений власними руками. І за цими штрихами відсвіт органічних і глибинних почуттів людини: “Вмерла моя баба. Ти її знав? Так нема вже баби Мотрі. То оце думка, їй з окоренка зроблю, а собі з верхняка, щоб, як одбуду на цьому світі, не завдавати людям мороки... Син то каже: “Давайте, тату, я в сільськгосптехніці залізний мамі зроблю, а я не хочу. Куди ж воно – з труби? Труба тільки гуде, порожня...” [11, 169].

Коментар і до цього епізоду Григора Тютюнника, і до новели Валентини Мастерової, як кажуть, не потрібний. Не випадково ці письменники так чи інакше перебували у творчому сприйнятті й, можливо, навіть опосередкованому осягненню художніх уроків майстра модерної новели початку віку, що сьогодні констатується як непроминальна класика. Доречно завершити органічний взаємозв’язок контрастних за сутністю лексем понять, які не мали б бути такими поєднуваними (Федюньо “*обнімає* (Виокремлення наше. – М.Х) холодного металевого хреста”, адже обнімають те і того, кого люблять, від кого віє теплом, добром. Та, власне, розкодування символічного підтексту, внутрішнього наповнення фрази переконує у зовнішній оксюморонності та невидимій єдності через трансформацію і взаємопов’язаність двох світів: земного й потойбічного.

Новела Валентини Мастерової “Брати” спонукає неодноразово до появи асоціацій із твором Василя Стефаника “Новина”. Адже, полишаючи атмосферу художнього тексту, психологічно мотивуючі чинники, фінал одного і другого творів, читач відчуває акцент письменників різних епох на сутності характеру батька як вбивці своїх дітей. Гриць Летючий із новели “Новина” топить молодшеньку із любові до своєї крихітки, через прагнення позбавити своїх дітей суцільних мук і страждань, а старший не укорочує віку, бо відпросилася, викликала людські, батьківські почування. Микитою ж, персонажем новели Валентини Мастерової, рухає не любов, а ненависть, відсутність людяного: він поступово знищує життя двох синів: старшого, який у двадцять шість років посивів, і молодшого (“Федюня жив на кладовищі до самих морозів. Микита приводив його додому, бив, але

хлопець знову тікав. Коли випав сніг, Федюню відвезли до божевільні. Через місяць він звідти втік. Знайшли його на кладовищі, заметеного снігом” [8, 5].

Та оскільки художній твір не є холодним юридичним протоколом, у якому констатується трагічний фінал, то, власне навіть за письменницькою зовнішньою нейтральністю і “байдужістю”, через усі оті компоненти й деталі новел звучить сама позиція автора, який вражає впливає на читача. Тут доречно згадати слова Ольги Кобилянської, мовлені Василеві Стефанику після прочитання “Камінного хреста”, (хоч їх із повним правом можна віднести і до багатьох інших творів покутського майстра і сучасної авторки): “Страшно сильно пишете Ви...” Та коли у новелі “Новина” позиція невидимого автора виправдальна – Гриць – не злочинець, під впливом умов суспільного й особистого життя і особливо його недійового, слабого характеру, що не може дати собі ради в житті, смерть доньки сприймається ним як благо. У Валентини Мастерової акцент на центральній рисі сутності людини – жорстокості, садизмі, доведеного до крайніх меж, до того темного, звірячого, у якому вже ніколи не буде навіть відблиску світла й добра, а навпаки – щось диявольське, сатанинське.

Сучасна письменниця, як і свого часу Стефаник, обирає темами своїх оповідних форм “темне життя” “і все те страшне, що є в ньому”, що “болить” їх як митців і про що вони не можуть не писати [7, 131], що вражає їх насамперед. Звідси трагедійність і трагізм їхніх творів, джерела яких не лише у важких матеріальних та духовних щоденностях буття, але чи не насамперед “у психічному складі їхнього “творчого “я” [6, 131]. На нашу думку, не конче одразу ж посилатися на міркування самого Стефаника, авторитетних критиків про те, що він не песиміст, а оптиміст, щоб, не дай Боже, не насадити ярлика “декадента”, який, як відомо, ще донедавна сприймався цілковито як негативний чинник чи вияв. Не треба боятися констатації у того чи іншого автора переваги і центральної зосередженості на мінорних, тяжких, повторимо трагічних моментах життя. Адже вже в самій природі трагічного існує пов’язаність” з піднесенням, оскільки воно виявляє гідність і велич людини в самому її

стражданні” [12, 526], оскільки “життєвий трагізм, перенесений у мистецтво, набуває здатності впливати на людину з найбільшою силою і глибиною, змінювати її на краще” [9, 189]. Ось чому не треба переконувати читача в тому, що визначальні риси трагічної авторської свідомості талановитого художника слова більшою чи меншою мірою, але завжди містять в собі зерна світлого оптимізму, перемоги життя.

Таким чином, автори наголошують на своєрідності світу людини доброї, та несильної, безвольної і сильної за сутністю характеру, але страшною у негачії своїх дій, вчинків, почуттів. Зло від бажання добра, блага найближчим у Василя Стефаника і зло від уособлення зла, від гіпертрофованої серцевини темних сторін душі, що породжує тільки зло, але вже подвоєне і потроєне.

Творчі уроки справжнього майстра відсвічують не менший трагізм сьогоднішньої доби, що у Валентини Мастерової теж мотивується не лише характерологічними чинниками, а й суспільними, коли панує воістину жорстокість, несправедливість, беззаконня, а маленька людина лишається на маргінесі своїх страждань, горя і безвиході. Трагізм переходової доби, доби пограничної – кінця ХХ-го віку і початку нового століття і тисячоліття.

1. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. – М.: Наука, 1983. – 287 с.
2. Аристотель. З “Постики” // Хрестоматія з теорії драми: Від античних часів до початку ХІХ століття. – К.: Мистецтво, 1978. – С.51-59.
3. Боров Ю. Сущность трагического // Боров Юрий. Эстетика. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
4. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ-поч. ХХ ст. Львів: Академічний експрес, 1999. – 280 с.
5. Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза // Зеров Микола. Твори в двох томах. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2. – С.401-435.
6. Клиновий Ю. Моїм сином, моїм приятелям: Статті та есеї. – Едмонтон: Торонто: Слово, 1981. – С.9-134.
7. Луців Л. Василь Стефаник – співець української землі. – Нью Йорк – Джерзі Сіті: Свобода, 1972. – 488 с.

8. *Мастєрова В. Крила*: Оповідання. Етюди. – К.: Український письменник, 1999. – 100 с.
9. *Моклиця М.* Основи літературознавства. – Тернопіль, 2002. – 192 с.
10. *Нойманн Э.* Происхождение и развитие сознания. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – 464 с.
11. *Тютюнник Г.* Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1981. – С.161-171.
12. *Філософський словник*. – К., 1973. – 600 с.
13. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко Іван. Зібрання творів у 50-ти томах. – К.: Наук. думка, 1982. – Т.35. – С. 91-111.
14. *Хороб М.* Стефаник-модерніст і сучасна українська мала проза // Краківські українознавчі зошити. – Краків: Фундація св. Володимира, 1998. – Т.VII-VIII. – 1998-1999. – С. 181-195.
15. *Янів В.* Нариси до історії української етнопсихології. – Мюнхен, 1993. – С. 1-99.
16. *Янів В.* Співжиття української родини // Збірник на пошану проф. д-ра Володимира Янева. – Мюнхен–Львів, 1997. – С.46-48.

Володимир БАРЧУК (Івано-Франківськ)

ОБРАЗНО-ПОНЯТТЄВА МОДЕЛЬ СВІТУ В НОВЕЛІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА “ДІТОЧА ПРИГОДА”

Однією із найвагоміших особливостей дискурсу новели Василя Стефаника “Діточа пригода” є форма: текст представлено як фіктивний діалог (чи напівмонолог), в центрі якого знаходиться абсолютний суб’єкт, тобто такий, що поєднує в собі мовця, слухача і виступає як єдиний творець фрагмента світу. Таким чином, тканина дискурсу є односуб’єктною. Початкова репліка, яка належить смертельно пораненій матері, є необхідним ввідним компонентом і виявляє дійсного автора; ввідною є й ремарка після репліки: “Сіла, дуже боліло і лягла”. Ці компоненти новели визначають привід мовленнєвої активності Василька, позначають фіктивного слухача (Настю)*; вони не входять безпосередньо до складу дискурсу новели, а є ввідними композиційними елементами, виконують роль, подібну до ремарки в драматичному творі. Правда, ввідні елементи новели виконують цілком певну образно-семантичну функцію: вони позначають ключові концепти твору прямо (Василько** , Настя – дитячість, безборонність, беззахисність, вразливість) чи опосередковано (мати – турбота й опіка, війна – страждання, горе). Водночас ці концепти виявляють автора і є фоном, на якому розгортається образно-поняттєва модель світу в новелі “Діточа пригода”. Цей фон репрезентує об’єктивну (тезаурусну) номінацію твору. Тезаурусна об’єктивна семантика лексеми включає усю її ознаково-понятійну множину, зафіксовану мовою на певному етапі функціонування. Повний тезаурус складає асоціативно-семантичну структуру, наприклад, мови творів письменника, однак не відбиває індивідуальних рис конкретного мовця, а є насправді “потенціальним полем можливостей...” і ніколи в продуктивній діяль-

* Фіктивний слухач не має функції інтерпретатора (див.: Барчук В. М. Концепція мовця в психолінгвістичній теорії О. О. Потебні // Історія української лінгвістики. – Ніжин–Київ, 2001. – С.53–61). Не випадково в подальшому тексті Настя тільки згадується, але її ставлення до мовленого Васильком безпосередньо не виявляється.

** Тут і далі підкреслення наше. – В.Б.

ності ним повністю не реалізується [2, 102]. Натомість аналіз “ідіолексикону” передбачає аналіз дискурсу мовця, в тому числі на основі асоціативно-семантичної системи даного тексту [2, 107].

Креативна функція мовця опирається на номінативні моделі (концепти світу), які окреслюють основні напрямки детермінації та інтерпретації, тобто визначають індикативно-каузальні моделі об’єктивації, творячи власний ситуативно-зумовлений (зумовлений дійсністю) світ. Це функціонально-семантична структура моделювання. Об’єктна ж структура на першому рівні типології ділить зображуване на я-об’єкт і не-я-об’єкти, тобто залежить від напрямку моделювання: себе чи оточуюче відтворює мовець у певному фрагменті мовлення. Стосовно дискурсу художнього твору слід чітко розмежовувати автора та мовця. За М. Бахтіним, автор як об’єкт зображення для себе не існує (“нереальний”), оскільки не становить для себе художньої вартості [1, 163]. Однак мовець опосередковано чи прямо постійно здійснює самооцінку. Про це свідчить і “антропоморфність” усієї мовної системи (Див.: 3).

Отже, такий поділ не є формальним, а визначальним, бо прогнозує образно-поняттєву структуру усієї моделі світу. Очевидно, що від визначення мовцем я-об’єкта, тобто себе, залежить визначення основних понять світу, який зображується. Тут слід зауважити, що односуб’єктна тканина дискурсу визначає його як природну й основну функцію мовця, коли метою є не авторська інтерпретація відтворюваних подій (письменник формально відсутній), а самоусвідомлення мовця через об’єктивацію себе і світу.

Отже, з огляду на вказану ієрархію лінгвальних моделей, у центрі новели знаходиться номінативна модель я-об’єкта. Вона подана на початку тексту, у третій репліці мовця, і визначає семантико-понятійну його сутність: я хлопець. Номінативна модель є ідентифікуючою, вона визначає поняття, прогнозує весь предикатно-ознаковий спектр назви в дискурсі. Номінативна модель не тотожна лексемі, оскільки включена в тканину тексту, є текстовою категорією; в межах тексту номінативна модель виявляє актуалізоване значення через символізацію – первинну образно-семантичну функцію лінгвальної моделі. Це не загально-мовний символ, що ґрунтується на архетипній понятійній системі,

а контекстний, включений в конкретний фрагмент мовлення, визначається мовцем і виявляється як реальна номінативна модель. Символічне архетипне і мовленнєве значення можуть накладатися, збігатися чи відрізнятись, однак це завжди різні типи образно-символічного значення: перше архетипне, абстрактне, загальне, друге мовленнєве, конкретне, індивідуальне, визначене мовцем. Отже, символічне значення номінативної моделі – це актуалізована мовцем в конкретному тексті семантична домінанта назви; ключові номінативні моделі виявляють своє образно-понятійне значення через символізацію; при цьому діє той же механізм, що й при творенні загально-мовних слів-символів: відбувається актуалізація певних, ключових у даній мовній ситуації семантичних компонентів, які проєктують і визначають усю тканину дискурсу, є базовими для мовця у відтворенні картини світу, певної моделі дійсності.

Номінативна модель “хлопець” розкладається на два семантичні компоненти: чоловік (мужчина) – дитина. Ці два компоненти розгортають інші номінативні моделі, які об’єднують не-я-об’єкти, об’єкти зовнішнього світу. Центральне місце серед цих моделей займає “війна”. Модель експлікується в другій частині новели: “Ти дивиси на війну, яка вона файна”. Але імпліцитно присутня уже з перших реплік Василька через слова *куля, васько, жовнір, бахне, гармата, стріляє* та ін. Образно-семантична структура моделі “війна” визначається обома семантичними компонентами я-моделі і творить образну зумовленість чоловік – війна та дитина – війна, яка виявляється у ставленні до війни як чоловічої справи та її оцінці і неадекватному сприйнятті суті війни. Два семантичні компоненти перетинаються в ключовому образному значенні моделі: гра. Це значення, як і значення номінативної моделі “хлопець”, розкривається через образно-семантичну та поняттєву антиномію: чоловік – глава, сила, мудрість та дитина – безборонність, слабкість, наївність; війна – гра – завзяття і мужність та війна – гра – страждання і смерть. Полярність значення другого концепту визначається понятійною неспівмірністю першого. Так, мовець (Василько) виявляє чоловічі риси в оцінці малої сестри (Насті); цю оцінку визначають індикативні моделі детермінатора-мовця: *ти винна; але що така дівка*

варта = така дівка нічого не варта; дурна дівка; сарака Настунька; погана дівка, як свиня. Є й предикатні індикативні моделі, які розгортають ті ж ознаки номінативної моделі “сестра”: *а ти не вмієш (голосити) = невміла; а ти сама не трапиш до вуйка = безпорадна; вже плачеш = плаксива і знову: меш ревіти не своїми голосами*. Таким чином, мовець розгортає ознакову структуру моделі сестра (Настя) в об’єктних та предикатних індикативних моделях; її можна узагальнити так: мала, слабка, безпорадна, нерозумна. Другий семантичний компонент моделі мовця – дитина – виявляється через значно ширше коло номінативних моделей світу, який ним об’єктивується: *війна, куля, смерть, мама*. Ознакова структура цих концептів, представлена в індикативних моделях, виявляє абсолютно суб’єктивний світ мовця, такий, що складає опозицію понятійним параметрам зазначених понять.

Образно-символічне значення номінативної моделі “війна” формується навколо компонента гра, забава. Василько бачить війну як щось фантазмагоричне, але цікаве, яскраве, вражаюче. *“Видиш, як воячко пускає світло з того боку, як воду з сита”*; *“А диви, як за Ністром жовніри кулями такими вогневими підкидають, шпурюють, але високо, високо, а куля горить, горить, а потім гасне. Граютьси ними, о, яких багато”*; *“О, знов пускає світло, але біле, біле, як рантук”*. Уся понятійна структура моделі фокусується в означенні, яке узагальнює і завершує індикативний ряд у новелі: *“Ти дивиси на войну, яка вона файна”*. Отже, війна – світла, яскрава, грайлива – файна. Образну тканину символічно-ознакової системи концепту доповнює граматична будова текстотворчих елементів. Так, використовуючи вставні слова-апелятиви *видиш, а диви, аді* мовець, з одного боку, підтверджує власне сприйняття вказівкою на адресата мовлення (контекстне вираження адресата), який засвідчує інтерпретоване сприйняття, з іншого боку, виявляє емоційне, захоплене бачення події, явища. Отже, на граматичному рівні образність формує невластиво-модальне значення вторинних конструкцій. Є й додаткові засоби образності, які формують фрагмент моделі світу Василька навколо концепту “війна”. Наприклад, порівняння (*“пускає світло, як воду з сита”*), повтори (*“горить, горить”, “високо-високо”*), вигуки (*гу,*

гу, гу) та ін., але їх аналізувати не будемо, оскільки ці засоби виходять за межі об’єкта цього дослідження.

Абсурд, парадокс як форми новелістичного мислення В. Стефаніка знаходять втілення в тому, що семантична структура моделі “війна” не включає ні компонента “смерть” чи “страждання”, ні компонента “зло”. Для Василька війна “файна”, і ні ситуація (“пригода”), ні його стан чи стан сестри не руйнують, не коригують цієї головної ознаки. Більш того, у новелі ніде не виявляється (експліцитно чи імпліцитно) концепт “страх”, здавалося б, цілком природно входячи у фрагмент світу. Так, Василько дитина, але він чоловік і ситуативно опікун сестри, йому боятися не личить. Але насправді страх нейтралізується захопленням “файною” війною і неадекватністю сприйняття “пригоди”. Абсурдно-парадоксальне полягає в тому, що “війна” – ідеальна забава. Але дійсність свідчить про інше: загинула мати, гуркоче канонада, несучи руйнацію, безпорадне становище Василька-мовця, плач голодної і наляканої сестри, загроза смерті. Необхідне осмислення, пояснення, об’єктивізація зумовленості фрагмента світу, дійсного стану, зокрема, такого явища, як смерть. У понятійну систему суб’єктом включається номінативна модель “куля”, вона виявляється не окремо чи в складі індикативної моделі, чи з поняттями хлопець і війна, а входячи в каузальну модель: *Видиш, Насте, куля брінькнула та й убила маму*. Смерть як наслідок дії кулі сліпа й незбагненна. Винна не війна, не жовнір, який стріляв, винна куля; зрештою, куля винна опосередковано, вона тільки брінькнула. Справжня вина лежить на Насті, бо вона ревіла (цілком послідовна каузативна, адже Настя мала, слабка, безпорадна, нерозумна).

Отже, “куля” – те, що несе смерть, вбиває. Ознаковий ряд: те, що свистить, брінькає, летить, дзенькає, виверчує діру в грудях, безболісна: *“Вже плачеш, ніби то від кулі болить? Лиш дзенькне та вівертить діру в грудях, а душа тов дучков утече – та й по вас”*. Ознаково-понятійний ряд формально не співпадає з семантичною домінантою моделі – символічним значенням: смерть, загибель. По-перше, куля сліпа (*“ховайси за маму”* – від неї можна сховатися), по-друге, вона – частина гри: *“жовніри кулями такими вогневими підкидають”*.

Як бачимо, суб'єктивна каузальна тканина дискурсу визначається як крайнє неспівпадання причиново-наслідкових зв'язків явищ – абсурд – з семантикою номінативних моделей та їх понятійною структурою, яку виявляють індикативні моделі, тобто ознакові ряди концептів. Дане співвідношення ґрунтується на опозиції суб'єктивної та об'єктивної семантики концептів. Ця опозиція виявляється в іншому концепті зазначеного ряду: “смерть”. Ця модель імпліцитна, виявляється в таких словах: “*Ви вмирайте*”, “*куля убила маму*”, “*тепер вже не будеш мати маму*”, “*Вже не говорять, вже вмерли*”, “*душа з маму пішла*”. Для Василька смерть – неосмислена сутність (тому й не називається); основне образно-символічне значення – те, що протилежне життю (“*вже не говорять*” – мовчать; а він (жовнір) *зараз лягає так, як мама*” – нерухомість); ця неосмисленість реалізується в образно-символічному значенні “порожнеча”, “пустота”: “*А, може, куля вже і дедю убила на війні, а, може, ще до ранку і мене вб'є, і Настю, та й би не було нікого, нікого*”. Смерть не страшна, бо безболісна (від кулі); смерть включає ще один компонент: звільнення: “*А душа тв дучков тече – та й по вас*”. Але зазначена семантична структура моделі є умовною, бо формально цей концепт позбавлений ознаково-понятійного ряду, не реалізує індикативних моделей; у каузальній моделі займає пасивну наслідкову позицію – наслідок дії кулі. Таким чином, “смерть” – щось невідоме, химера. Однак показово, що поняття не включає компонентів страждання, страх чи под. Отже, образно-поняттєва структура концептів, що зображують фрагмент дійсності – “пригоду” – не співпадає з об'єктивно-тезаурусною структурою лексем на позначення цих понять.

Завершує ряд ключових концептів в образно-поняттєвому моделюванні світу Василька номінативна модель “мама”. У короткій новелі слово повторюється 16 разів, двічі мовець звертається до матері, не називаючи прямо. Образно-символічне значення моделі співпадає з об'єктивною семантичною структурою поняття, проте в ньому актуалізуються такі компоненти: турбота і захист. Це зумовлено ставленням Василька не тільки до матері, а й до сестри. Мала Настя потребує материнської опіки, з погляду мовця, значно більше, ніж він, хлопець. Тому індикативний ряд

поняття виражається не прямою характеристикою, а як оцінка становища сестри.

Для мовця це становище зумовлене двоюко: її віком, статтю, безпорадністю та провиною (спричиненням смерті матері).

У розкритті семантичної структури моделі “мати” мимоволі виявляється мовцем справжнє його становище, слабкість оцінної позиції перш за все щодо себе. Для мовця становище сестри і власне становище – неспівмірні. Оскільки сестра слабка, то й становище її важке, критичне. Це підтверджує правильність оцінки мовця для нього. Однак каузальні моделі, сформовані мовцем на основі концептів “мама” і “сестра”, свідчать про слабкість його позиції, про невідповідність його оцінки: *А тепер вже не будеш мати маму, підеш служити* (наслідковість); *що тобі я дам їсти, як нема маму* (причиновість). По-перше, мати виявляється як джерело опіки і достатку, по-друге, мати незамінна, Василько так само безпорадний, як і Настя, по-третє, світ без маму – світ випробувань і страждань. Хоч мовець ситуативно (через захоплення війною) не вводить себе в цей світ, однак очевидно цілком належить йому, як і сестра.

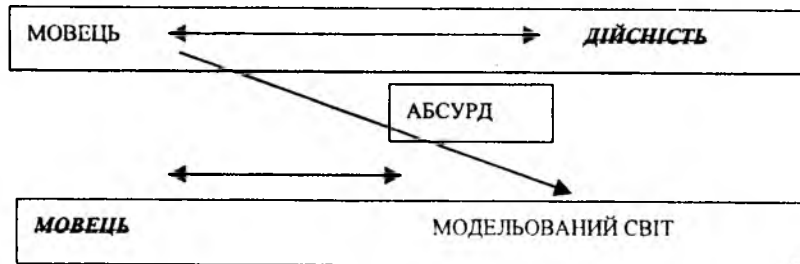
Каузальні моделі, як бачимо, детермінують мовця. Вони, з одного боку, зумовлені індикативно-оцінною структурою ключових концептів моделі світу (емпіричний фон), з іншого боку, взаємодією концептів (у формі номінативно-індикативних моделей) (інтерпретативний фон); по-третє, ситуацією, яка великою мірою визначає обидва фони (об'єктивний фон). Саме ситуативність репрезентує об'єктивне в моделюванні. І завдяки цьому каузальна модель є безпосередньою оцінкою мовця, в той час як індикативні моделі тільки індивідуалізують його (це виявляється в актуалізації номінативних моделей та виборі ним домінуючих її ознак). Це означає, що при сталих оцінних характеристиках в одній і тій самій ситуації різні мовці творитимуть різні каузальні моделі.

Василько дитина, яка не усвідомлює справжнього становища – ось що виявляють каузальні моделі. Вони одиничні, адже дитина не схильна до висновування, в ній переважають рефлексії; з іншого боку, вони включають номінативні моделі, ключові концепти світу Василька, що вказують на його статус, дійсне місце

ВІД АНТИМІЛІТАРИСТСЬКОГО ДО НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ПАФОСУ

у світі: мама і Настя. Це є справжній (єдиний) реальний світ, в якому перебуває мовець. Все інше – фантазмагорія війни, “файне видиво”, яке відволікає мовця, не дає збагнути власне становище, тому й не входить у каузальні структури, не інтерпретується.

Отже, з одного боку, образно-поняттєва структура концептів, що зображують фрагмент дійсності – “пригоду” – не співпадає з об’єктивно-тезаурусною структурою лексем на позначення цих понять; з іншого боку, емпіричний та інтерпретативний фони не співвідносяться з об’єктивним фоном. Це створює ефект розриву в структурі дискурсу (комунікативного акту):



Мовець-інтерпретатор виявляється за межами дійсності, а це є основою трагічного як у художньому творі, так і в житті.

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
2. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 262с.
3. Опришко А. Я. Ще одна знахідка неопублікованих лекцій О.О. Потебні “Синтаксис русского языка” // Наукова спадщина О.О. Потебні і сучасна філологія. – К.: Наукова думка, 1985.

“Марія” – новела письменника 1916 р., що після тривалої перерви не просто започаткувала (разом із “Діточкою пригодою”) новий творчий період у творчості В. Стефаніка. Це твір піонерний у доробку майстра завдяки введенню вимовного національно-патріотичного темарію. Цей шедевр новеліста злучив в одну ідейно-естетичну цілість універсально-філософські первні з українськими визвольними і соборницькими. Врешті, упластичнив експресіоністською технікою монументальний і правдивий (бо збагачений внутрішньою боротьбою) “харизматичний” образ селянської Марії, що стратила напочатку вже віку нашого трьох синів і чоловіка.

Присвячена пам’яті померлого того року Івана Франка, новела є мистецьки “олітературеною” історією пізнання героїнею людей, світу і себе в ньому. Особливо багато тут важать ретроспекції, візії, неописові портретні характеристики. Так, у стилі експресіоністських натяків порівнянням срібного волосся Маріїного з блискучим плугом артистично сказано про чесне, сповнене праці життя селянки. Саморозкриття материнської душі вражає глибокою прочутістю жаскої ненормальності воєнного стану світу. Тут трагедійна візія героїні малює синів, закутаних не у весільні рушники, а в білі рантухи снігу з червоними квітками крові. Щирісповідальний внутрішній монолог Марії ясує етапи формування дітей – її і рідного поля плеканців, і згодом ладних юнаків, які вже самим фактом здобування у Львові освіти надають матері почуття рівності з аристокатичними ровесницями-панями. Записана в серці української селянки й атмосфера становлення народодлюбного молодого покоління радикальної інтелігенції, до якого горнеться покутський люд. Із незрівняними стефаніківськими лапідарністю і силою виразу відтворено тяжкі переживання посивілої за ніч матері над синами-рекрутами.

Картиною омаєного хоругвами галицького міста, в якому “гримів спів про Україну”, новеліст уводить читача в історичну

реальність доби першої світової війни, а саме – створення в надрах австрійського війська частин українських Січових Стрільців. Під довгими лавами патріотичної молоді “дудніла земля” – творить автор динаміку й експресію водночас.

Незвичайної простоти і сили психологічна кульмінація “Марії”. Мати ладна, мов протагоністка античних трагедій, укоротити віку без синів, але зразу підноситься до розуміння: біль утрати не повинен порізнити її з патріотичним вибором дітей. Так подолана свята материнська мука стає моментом віднайдення нею справжнього “я” української жінки.

Наближення воєнної апокаліпси з наступом російського війська вводить заключний епізод, що постраждав від радянської цензури. Три крапки залишилося на місці національної атрибуції козаків – “не кацапи ми і не турки”. Зустріч із ними пробудила в спершу недоброзичливої до зайд жінки почуття глибшої спільноти з тими, що теж каралися за вияв пошани до Шевченка, врешті, хай наївне, але освідомлююче царських вояків ототожнення їх із тими козаками, котрих так любили її сини. А мистецька рецепція січової пісні героїнею стала тим психологічним каталізатором, що прилучив Марію духовно до чину свідомих синів України, розкрив їй таємницю щастя любові, велику мету людського життя – самопоświęтне творення добра для родили і батьківщини. Ця радість єднання з нацією, що “зривається на ноги”, відчута й іншими персонажами – як спогадуваними, так і присутніми. Це молода Катерина і Михайло, який сказав окупантам із півночі в вічі правду про розриту ними могилу-Україну і за це пропав, але не з людської пам’яті (епізод купюровано).

Воістину живе в новелі слово великого Батька Тараса – на рівнях назовництва і символіки, як чинник характеро- і сюжетотворчий. Шевченковим патріотичним духом переймається старший син Марії, який із насипаної до сотої річниць національного пророка високої могили (вони 1914 р. зависочили по багатьох містах і селах Західної України) говорив про необхідність єдиномислія українців. Цей дух напоює й співану тоді пісню, образ якої майстерно замикає подієву рамку.

Непроминальну вартість дорогого Стефаникові твору, нові обертони якого заступили антимілітаристський пафос першого

періоду (“Виводили з села”, “Стратився”), засвідчила творча (розбудовуючі стрілецький мотив пізніші новели “Дід Гриць” і “Сини”) і життєва йому вірність письменника. За три роки до “Марії” як народний делегат від ЗУНР Стефаник підписав історичну декларацію злуки. За одинадцять років у листі до В.Липинського повторив думку про потребу українцям бути разом, про віру: “наша нація сконсолідується”. В цьому зв’язку проста селянка зі Стефаникового архитвору прочитується як пасіонарна героїня нашого класичного письменства, що примножила маєстатичність Марії Шевченкової свідомо прийнятим терновим вінком мучеництва української матері-патріотки.

**ХУДОЖНЬО-ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ
ВИНИКНЕННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ РЕАКЦІЇ В ТВОРАХ
ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
(на матеріалі “Новини”)**

Розмова на означену тему напрошується сама собою, оскільки твори Василя Стефаника належать до тих, що справляють на читача особливо сильне враження, не залишаючи байдужим нікого. Тому не випадковою є ціла низка крайнє “загострених”, та в основі своїй вірних суджень щодо цього. “Плакала-м та й вже”, – лаконічно узагальнила своє захоплення “Камінним хрестом” Ольга Кобилянська, а мати новеліста бідкалася, що “не дуже щасливий мій син, коли люди плачуть над його писанням” [в обох випадках цит. за 8, с. 80 і 107].

Причому подібне ставлення до героїв письменника намітилося вже з перших його друкованих творів. Цікаву історію розповів свого часу редактор чернівецької “газетки” “Праця” В’ячеслав Будзинівський, який, власне, й надрукував уперше у № 14 від 24 жовтня 1897 року “літературні перли” нікому ще незнамого автора. Коли в наступних номерах з’явилися друком інші новели, він запропонував прочитати їх уголос Степанові Смаль-Стоцькому. Реакція не забарилася: “Професор став читати. Зразу плавно, але по хвилі гикнув. Гикнув ще раз і по листі покотилися сльози. Решту прочитав тихо, кажучи, що голосно не годен” [1, 284].

Пізніше вирішили перевірити художньо-психологічний ефект творів молодого Стефаника на Осипові Маковесві, якого через його “сталеві нерви” і душевну рівновагу друзі прозивали “Поліном”. “Маковей став читати. Відвернувся від нас, бо йому соромно було, що він, зрівноважений Маковей, просльозився.

– Нехай же його качка копне, – сказав хлипаючи. Решту прочитав тихо” [там само].

Якщо навіть погодитися з думкою, що в цих свідченнях є доля перебільшення і “творчого вимислу”, усе ж факти досить крас-

номовні. Стало цілком зрозуміло, що вже перші художні структури Василя Стефаника засвідчили появу в нашому письменстві наскрізь оригінального з цього погляду і неповторного автора.

І тим не менше проблема виникнення естетичної реакції в творах новеліста й досі мовчазно ігнорується літературознавцями. Таку ситуацію можна пояснити хіба браком праць загальнотеоретичного і методологічного характеру. У загальновідомих концепціях Олександра Потебні й представників психологічної школи в нашому літературознавстві, які зводили суть головного закону мистецтва до художньої образності, акцентувалося здебільшого на психологічних механізмах виникнення переносного значення і формування художньої думки. Відтак на увагу заслуговує хіба підхід відомого російського вченого Льва Виготського*.

Психологічний механізм виникнення естетичного ефекту дослідник пов’язував зі сферою художніх почуттів, які розумів як втілені в образах фантазії “звичайні”, життєві переживання. Вони мають здатність кристалізуватися в різних елементах і рівнях художніх структур. Визначальними з-поміж них є емоції змісту й емоції форми. Причому природа обох така, що між ними завжди існують гострі суперечності, які буквально пронизують всю художню структуру, починаючи від найдрібніших її елементів (ритму, фонічних компонентів, інтонаційних величин і т.ін.) і закінчуючи макровеличинами. Інакше й бути не могло. Адже

* Лише Дмитро Овсяннико-Куликовський звернув увагу на виняткову роль художніх емоцій у мистецтві, однак пов’язував їх тільки з лірикою. Він навіть художню творчість поділяв, виходячи з власних методологічних засад, на два літературні роди: лірику й образну словесність (спос і драму). “Психологія лірики характеризується особливими ознаками, якими вона очевидно відрізняється від психології інших видів творчості”, – писав він у статті “Лірика – як особливий вид творчості” [12, с.186]. Ліриці, як бачимо, дослідник відмовляв у художній образності й еквівалентом її вважав покликаний до життя найрізноманітнішими ритмами (звуковими, лінійними, слуховими) емоції. Загалом же лірика тлумачиться Овсяннико-Куликовським як своєрідна ритмо-емоційна творчість, яка формує “гармонійний душевний стан особливого типу”.

зміст** – це певна застиглість й усталеність, а форма – рух, динаміка, внутрішня схильність до перетворень. Напруженість стосунків між ними неминуче приводить до зіткнень і конфліктів. Внаслідок поглиблення і розвитку внутрішніх антагонізмів між почуттями змісту і форми, доводив Виготський, відбувається їх, образно кажучи, “коротке замикання” у верхній точці. Відтак – “вибух”, знищення й катарсисне перетворення афектного стану. Тобто “основою естетичної реакції є породжувані мистецтвом афекти, що переживаються нами зі всією реальністю й силою”; вони “знаходять собі розрядку в тій діяльності фантазії, якої потребує від нас будь-яке сприймання мистецтва” [3, 206].

Таким чином, “вибухова реакція” знищує афекти змісту афектами форми. Як наслідок, відбувається “урівноваження” організму реципієнта із навколишнім середовищем, а рівночасно і виникнення художньо-естетичних ефектів. Отож, “естетична реакція як така по суті зводиться до такого катарсису, тобто до складного перетворення почуттів” [там само].

Цілком можливо, що подібне розуміння естетичної реакції нині виглядає дещо спрощеним й завуженим, та головний її психологічний механізм і “внутрішні пружини”, як на мене, визначені вірно.

У творах Василя Стефаника навіть тропи ґрунтуються на співставленні внутрішньо суперечливих вражень, попередньо намічаючи, так би мовити, подібні конфлікти і “вибухи”. Часто такі образні конструкції, що будуються на поєднанні логічно неузгоджених величин, називають катахрезою [див. таку картину, зокрема, в кн. Олександри Черненко “Експресіонізм у творчості

Василя Стефаника. – С.214]. Та оскільки цей термін має ще й інші значення: 1) “елементарний” троп на зразок “дощ іде”, “поїзд пішов” тощо і 2) “поетичний недослух”, як називає його Ігор Качуровський [див. 7, 159]; як приклад цього тропу дослідник наводить такий вірш із поезії Дмитра Загула: “я випив вино до крихітки...”, – то правомірніше буде означувати подібні явища поняттям оксюморон: різновид тропу, що ґрунтується на семантиці логічно несумісних компонентів, які його творять [10, 517].

У творчому доробку новеліста можна виділити чимало тропів, побудованих на основі такого принципу асоціативних щеплень: “волосся зір”, “залізо плакало”, “стіл говорить”, “зоряні ниви”, “вікна ссуть сонце”, “дзеркало моєї душі морщиться”, “вечір ловив за очі”, “повіки впали з громом”, мамині “очі впали і покотилися, як мертве каміне по землі” і т.ін. Вони, як і близькі до них за змістом і структурою, дещо втрачають у зовнішній правдоподібності, та ніскільки – у художній правді. Особливо ж якщо зважити на експресіоністичні принципи творчого освоєння дійсності новелістом. Адже експресіонізм свідомо вдається до деформації життєвої правди задля осягнення вищих сутностей і досягнення певних естетичних вражень та ефектів.

Зокрема, до улюблених і найбільш емоційно і смислово насажених у Стефаника належать тропи, що формуються на основі уподібнення з “металом”. Залізні руки, залізні мозолі... Жили на Івановій руді (“Камінний хрест”) нагадують “ланцюг із синьої сталі”; він “потряс сивим волоссям, як гривою, кованою з ниток сталевих”, а героя новели “Сини” волосок “пече кождий, як розжарений дріт”. Іван Франко назвав такі художні структури “силомиць зчіпленими”. “Се, очевидно, не випадкове явище, – писав він. – Поет навмисне завдає труднощі нашій уяві, щоби розбурхати її, викликати в душі те саме занепокоєння, напруження, ту саму непевність та тривогу, яка змальована в його (йдеться про твори Тараса Шевченка – Р.П.) віршах” [14, 67].

Як можна бачити, Франко близько підійшов до тих висновків та ідей, що кілька десятиліть пізніше були сформульовані Виготським. Гадаю, що конкретний аналіз творчого доробку цього письменника, насамперед його художньої прози і передовсім під кутом зору її поетики сюжету, міг би дати чимало аргу-

** Під змістом Лев Виготський усвідомлює за російськими формалістами розумів той життєвий матеріал, що лежить в основі художнього твору, а під формою – те штучне розташування слів, яке перетворює їх у вірш і змінює природний порядок їх синтаксичного розгортання; те штучне розташування звуків, яке перетворює їх із простого звукового ряду в музичну мелодію і знову ж таки змінює порядок їх головного слідування; те штучне розташування подій, яке перетворює їх у художній сюжет і відступає від хронологічної послідовності”. Стосовно прозового твору, це є “саме розташування подій в оповіданні, саме поєднання фраз, уявлень, образів, дій, поступків, реплік”, що “підпорядковується тим самим законам художніх щеплень, яким підпорядковується щеплення звуків у мелодії або ж щеплення слів у вірші” [3, с.142, 144].

ментів на користь подібного розуміння ним психологічних механізмів виникнення естетичної реакції.

У “Новині” характеризованих тропів порівняно небагато. Можна б обмежитися тут найпростішим поясненням: мовляв, рівень топіки не є визначальним з погляду формування художніх ефектів у цьому творі. Хоча, як на мене, в “Новині” важко визначити (якщо взагалі можливо) якісь домінанти стосовно внутрішньої організації тексту, і всі елементи тут, сказати б, рівновеликі. Дещо випереджаючи конкретний аналіз, скажу, що, перше, в таких тропях момент “несумісного” поєднання не є особливо яскраво вираженим, а по-друге, вони, як правило, не вживаються в “чистому” вигляді, а здебільшого поєднуються між собою, творячи складні асоціативно-образні конструкції (буває, що їх навіть означити чітко нема змоги), чим дещо приглушується їх “гострота”. Та це теж виконує свою функцію, в т.ч. і в плані виникнення естетичної реакції.

Та все ж тропи синезтезичного характеру, тобто побудовані на ідентифікації вражень різного походження, трапляються і в “Новині”. З огляду на сказане напрошується на згадку тут образ голодних дітей із куском хліба, що, “як щенята коло голої кістки, коло того хліба заходилися” (трохи далі цей образ ще посилюється: “як вони їли сухий хліб, то здавалося, що кістки в лиці потріскають”). Інший приклад – зображення “блискучої ріки”, що “заморозила” Гриця, коли той направлявся з дітьми до річки і “скреготав зубами, аж гомін лугом розходився”: і відразу ж цей образ, дещо модифікуючись, посилюється, і герой чує на своїх грудях довгий “огненний пас” нічної річки, що його “пик у серце і в голову”. У згаданому контексті варто назвати також порівняння “важких” очей як єдиної “живої” ознаки дівчаток, якої ще грималося тіло, з оловом. Причому автор вдало поєднує в останньому випадку “традиційне” порівняння за допомогою сполучника підрядності із порівняльною формою, ґрунтованою на дієслові “здавалося”. Оце “здавалося” у невеличкому фрагменті (через два рядки) повторюється двічі (вдруге – стосовно згадуваного вище образу дитячих лиць), що повинно б підкреслити ілюзорність, примарність і навіть тимчасовість животіння дітей, а з іншого боку – налаштувати читача на ірреальність того, що станеться далі.

А ще – уподібнення душевної муки Гриця, близької до метафізичного жаху (чи ще чогось), із каменем у грудях, який давив усе важче й важче, аж очі “запали всередину”, і герой усе лише дивився на той камінь у собі, не помічаючи зовнішнього світу. Автор, як на мене, зумисне не називає предмет порівняння, ніби не в силі віднайти для нього відповідної номінації, а лише неодноразово вказує на його “матеріальний” відповідник. І справа тут, правдоподібно, не лише в бажанні “перенести незобразальну психічну реальність у засяг смислового світу” (вислів одного з дослідників творчості Кафки, що його залюбки застосує Олександра Черненко до творчості Стефаніка [16, 112], – у такому “замовчуванні” таїться величезний заряд сугестивної енергії, який “вибухає” щоразу з дедалі більшою силою в творчій свідомості реципієнта.

Відчутніше суперечності між змістом і формою (точніше – “закон знищення змісту формою”) проступають на рівні взаємостосунків тексту і “позатекстових”, зокрема соціальних, відносин, а також на рівні композиційної організації художнього матеріалу.

Літературознавці давно звернули увагу на те, що створені Василем Стефаніком картини далекі від життєвої правди. Ще Іван Франко назвав Покуття “одним із найкращих закутків, які мені доводилося бачити на широких просторах не лише нашого краю” [1, 62]. Також Михайло Івченко писав: “Коли переглянути низку статистичних даних, що змальовують економіку Галичини, то легко констатувати, що, навпаки, господарство цього краю в цілому протягом останніх десятиріч виявляє всі ознаки здорового поступового розвитку. І що найголовніше, помітне пересування бідних шарів селянства до середніх” [6, 191].

Тому й давно мали б відійти в минуле погляди, згідно з якими новеліста проголошували співцем лише “мужицької розпуки” й економічного упослідження. Багато-хто з перших Стефанікових читачів і критиків (Лев Турбацький, Іван Труш, Богдан Лепкий, Вацлав Морачевський, Іван Франко та ін.) наголошували на тому, що суто художні ознаки, а не правдиве відтворення “страшної економічної нужди села”, роблять його твори першорядними в українському письменстві. Скажімо, Франко повністю заперечував пізнавальне значення (як докумен-

тів соціальних умов життя) творів новеліста. У недрукованій досі рецензії на статтю Христі Алчевської “Мужицька дитина – Василь Стефаник” він твердить, що навіть там, де автор намагається пояснити вчинки і дії своїх героїв соціальними чинниками, він збивається на фальш: “...всі його оповідання, не вважаючи на їх психологічні тонкості, в основі своїй (з погляду зображених у них соціальних і громадських обставин – Р.П.) фальшиві і дають зовсім невірний образ життя покутського народу” [15, 1]. Яскравим прикладом цього рецензент вважав “Камінний хрест”, у якому автор “при всій артистичній фінезії, з якою малює само явище, викazuje повний брак розуміння причин і ваги того явища” [там само, с.2].

Не менш показові такі “логічні неузгодженості” в “Новині”.

Дослідники вже звернули увагу на “неправдоподібність” і “психологічну непереконливість” цього твору. Цікавим у цьому плані є свідчення М.Млакового у його статті “Галицьке селянство у творах В.Стефаника” [11, 1405-1409]. Причому автор відразу зізнається, що не є фахівцем, а лише уродженцем покутського краю, і зростав він приблизно в той час, коли діють герої новеліста. “Але ж дії тих Стефаникових персонажів, їх моральний рівень, – які ж вони справді неселянські, неспівзвучні з тими, що я їх бачив і серед яких виростав у нашій родині, селі, околицях” [с.1405].

Як можна бачити, художні явища автор сприймає безапеляційно з позицій “типових характерів” і “типових обставин”. Не будучи літературознавцем, він і не припускає, що письменник може творити за якимись іншими “рецептами”. Отож, у судженнях його є чимало помилкових оцінок, а з висновками аж ніяк не можна погодитися. Звертаю увагу лише на його характеристику соціально-культурних, громадських і духовних основ галицького села кінця ХІХ – поч. ХХ ст.

З цього погляду “Новина” бачиться добродієві Млаковому психологічно і соціально фальшивою. Покутське село, твердить він, не знало байдужості й відчуженості, а “зберігало віками створену здорову мораль на базі християнської релігії та звичаїв, які зобов’язували допомагати ближньому”. Допомагали (сиротам, погорільцям, страждальцям від природних чи соціальних лих) навіть чужим людям. “Про такі випадки, як топлення дітей, чи

взагалі убивства і самогубства, через злидні – наша околиця не чувала! Твердити протилежне – означає займатися наклепом на галицьке селянство, наклепом на його релігійність, мораль, віковічні звичаї” [там само, с.1406].

Тому Грицеві не місце в покутській громаді із її “шляхетними рисами”, “він стоятиме осторонь від неї, збоку, бо тих рис, властивих сій громаді, він не має! Він – унікум!” [там само].

Відтак М.Млаковий звертає увагу на те, що бідування Гриця почалися “не через обмеженість маєткового стану”, а внаслідок смерті дружини, яка, треба гадати, була в родині головною тягловою силою. “А Гриць? Гриць ішов, очевидно, збоку родинного воза і поганяв: десь, може, підпхав воза, а десь і сам на нього присів! Тип чоловіка-ледаря, що звик жити коштом праці своєї дружини” [с.1407].

По суті, герой “Новини” не вдається ні до яких конкретних дій, щоб полегшити становище осиротілих дітей і родини загалом. Навіть дров йому лінки принести, хоч ліс був під боком, і сушняк не заборонялося нікому брати, незалежно від форми власності лісу.

Замість реальних дій Гриць, як і личить ледареві, проклинає “коняку” – дружину та дітей (“Прокльони, на які жодна душа селянська, що має Бога в серці, не наважиться!”) і вдається до “найлегшого, нехай і кримінального шляху – убивства” [с.1408]. “Ні, – підсумовує автор, – Гриць не є типовою постаттю для галицького селянства взагалі, ні для своєї вузької околиці, села Русова зокрема. Якщо поминути його місцеву говірку, то він не має жодних рис, притаманних його односельцям – працюючи-

* Про глибинні духовні й етичні основи, усталені традиції роду й хліборобської культури того світу, що виплекав творчу істоту Василя Стефаника, говорить і його син Юрій. “Атмосфера тисячолітньої мужицької культури з давніми піснями, що з таким тяжким сумом пливають з грудей, як сплав тяжкої покутської ріллі з-під дерев’яних ще плугів, з прадавніми колядками, де відзеркалюється історія українського народу ще від Володимира Великого, а передусім чистота і правдивість тої культури... це той невичерпний скарб, з яким пізніше мужицький світ вишле свого сина у місто на науку” [4, с.6], писав він. Це був світ білої сорочки, золотого плуга, ріллі рахманної і перевернутої до сонця скиби. З-під селянської стріхи майбутній новеліст і виніс головне духовне віно – “пісню і працю”. Задуховним гімном цим духовним скарбам стали твори й листи новеліста.

тости, чесности, богобоязливости, любови до землі, – він постать штучно надумана В. Стефаником, відірвана від сільського ґрунту, а тому “Новина” є наклепом на честь і добре ім’я галицького селянства. “Новина” В. Стефаніка справжня *новина* для галицького села, *небувала* в його житті” [с. 1409].

“Новиною”, на думку Млакового, не обмежується “наклеп В. Стефаніка на душу галицького селянства”. Інші твори автора теж “рясно помережані такими від’ємними рисами, які зовсім не є типовими, масовими для галицького селянства”. Це і п’янство (“Синя книжечка”, “Лесева фамілія”), і жорстокість у ставленні до старих і немічних (“Сама-саміська”, “Ангел”), брутальна лайка (“Межа”), бездушне ставлення до дітей (“Катруся”)... Усе це і змусило добродія Млакового взятися за перо, аби “сказати слово правди в обороні чесного імени галицького селянства, покривдженого В. Стефаником” [с. 1405].

Я свідомо вдався тут до такого щедрого цитування, щоб у читача не виникло гадки про перекручення чи підтасування фактів. Надто вже різким дисонансом звучать подібні свідчення. Розуміється, є в цій статті надмірний публіцистичний пафос, розуміється, окремі факти подані “з натиском” і не все можна сприймати на віру, що в поєднанні з хибними висновками справляє прикре враження. Та, поза тим, не варто й залишати поза увагою цей документ. Тим більше, не можна сприймати його як наскрізь фальшивий. Подібну характеристику покутському селові та особливостям його відображення в творах новеліста давали, як уже згадувалося, й інші автори, зокрема Іван Франко та Юрій Гаморак.

Цікаво й те, що реальна трагедія в с. Трійця сталася в час голоду, що нівечив покутські села в 1898 році. І листи Василя Стефаніка цього періоду раз за разом рясніють страшними видивами.

У “Новині” все воно витіснено поза сферу художньої дії. Чому?.. Адже це був матеріал могутньої драматичної напруги, яка сама собою спроможна була сколихнути творчу енергію новеліста. Внутрішня природа його потребувала великих пристрастей і трагедій. І коли на межі століть замовчав, то лише вибух світової війни з її могутніми катаклізмами й стражданнями повернув Стефаніка до творчої праці. А тут мовчазно ігнорується мате-

ріал, який безпосередньо спричинив трагедію реального прототипу його героя. Чи не хотів новеліст цим підкреслити, що економічний чинник не відіграв суттєвої ролі у формуванні смислового поля “Новини” і що в основі його закодовані “надлітературні” значущості?

Навіть цільність безпосередньо подієвої картини злиднів, у яких нидіє сім’я Летючого, то тут то там порушується. Є хліб, є бараболя, є сіль... Як не в’яжеться все це з уявленнями про голодомор, до яких призвичаїлась наша свідомість останнім часом на основі свідчень про голод 1921 чи 1933 років!

Виникає логічне запитання: для чого письменникові було жертвувати цими цілком очевидними реаліями й, натомість, удаватися до творчих вигадок?.. Гадаю, що суто “художніх” пояснень – зумовленість художнього світу письменника експресіоністичними принципами творчого освоєння дійсності – тут замало. Хоча б тому, що красне письменство для новеліста не було тільки естетичним феноменом. “У Василя Стефаніка покутська історична пам’ять, етична культура є найголовнішим фундаментом, що психологічно обумовлює поведінку героїв та їх трагедію душ”, – зазначав Володимир Іванишин [5, 2].

Пояснень такому фактові може бути кілька. Та з погляду аналізованої нами проблеми нема сумніву, що всі ці моменти так або інакше були задіяні і в процесах формування естетичної реакції.

Ще більш очевидно стане дія закону “знищення змісту формою”, коли візьмемо до уваги його, умовно кажучи, “генеральну лінію” (за Виготським) – суперечність між фавулою, тобто сукупністю тих життєвих подій, характерів, обставин і т.ін., які могли бути взяті з реальної дійсності й існували незалежно від творчої волі письменника, і формою – “розташуванням цього матеріалу за законами художньої побудови” [3, 140]. Форма в цьому випадку виступає не як зовнішня, зверхня оболонка твору, а як активна творча сила, яка перебудовує життєвий матеріал і творить нову художню якість.

Інакше кажучи, “пряма лінія” “життєвих подій у їх хронологічній послідовності” майже ніколи не співпадає з “кривою лінією” форми. І навіть там, де зовні вони начебто співпадають,

повної тотожності ніколи не буває, оскільки одні події чи характери автор подає “крупним планом”, уповільнюючи дію й акцентуючи на них, а інші – висвітлюються побіжно, скоромовкою або ж про них можна лише здогадатися. Відтак “крива художньої форми” руйнує на кожному крокові аж до її повного “знищення” “пряму змісту” як самостійну й самодостатню реальність. У такий спосіб відбувається перетворення “сирого матеріалу”, “безлично голих образків” у повноцінні художні структури.

Якщо під цим кутом зору поглянути на “Новину”, то сказане вище відразу унаочниться й набуде конкретних обрисів. Лінія диспозиції може бути представлена такою схемою:

1. *Життя сім'ї Гриця Летючого до смерті дружини; про нього щось конкретне сказати важко, та окремі деталі вказують, що воно нічим особливим не виділялося – звичне життя покутських селян.*

2. *Смерть Грицихи.*

3. *Дворічні бідкування Гриця з малими дітьми – в нестатках, холоді, голоді, з постійними криками і клятьбою.*

4. *“Дивна” байдужість односельчан до долі вдівця та його сиріт.*

5. *Епізод із лемиганням голодними дітьми “кусня хліба” і перша гадка батька про них як про мерців.*

6. *Картини душевних мук і терзань героя.*

7. *“Тайна”, остання вечерея дітей у рідній хаті.*

8. *Пропозиція батька піти “в гості”.*

9. *Смерть Доцьки.*

10. *“Внутрішня” сповідь дітовбивці.*

11. *Просьба Гандзуні не топити її.*

12. *Остання настанова батька дочці.*

13. *По дорозі “до міста”.*

14. *Розмови Грицевих земляків про трагедію, що сталася в селі.*

Мистецька організація цього “сирого матеріалу” в “Новині”, певна річ, має інший вигляд. І хоча багато моментів з обох “ліній” співпадають, та вони суттєво різняться одна від одної. Насамперед впадає в око, що автор відразу оголює “внутрішній нерв” твору і розкриває “сюжетну таємницю”: починає новелу з епізоду, яким завершується схема диспозиції. Та головна відміна

усе ж не в цьому, а в згадуваних вище “укрупненнях”, “згущеннях” і “ущільненнях” окремих фрагментів, у зміні нарративних ритмів. Якщо скористатися висловом французького етнологіста й антрополога-структураліста Клода Леві-Строса, вжитим, щоправда, з іншого приводу, то можна сказати, що новеліст у “Новині” “чергує дискурси короткі і поширені, то пришвидшуючи ритм, то уповільнюючи його, то нагромаджуючи приклади, то полишаючи їх за кадром” [9, 23]. Такі “переінакшення” і створюють значною мірою ефект, за Виготським, перетворення винограду у вино – вино чистого і справжнього художнього слова.

Втім, тема композиційної побудови “Новини” потребує детальнішої розмови ще й з огляду на те, що Стефанік завдяки ній вдало “знімає” “нервову температуру”, дещо приглушує і притлумлює гостроту вражень і відчуттів.

Отож, нагнітання трагічного настрою в письменника має розумну межу. Давався взнаки той особливий естетичний такт, що ним так захоплювався Іван Франко. У кожному разі мистецтвом “крайніх границь ефекту” володів досконало, однак застосовував його “тактовно”. Новелістична напруга в цілому від цього не спадає, утримуючись на межі, за якою – крайня безвихідь, розпач і цілковита безнадія.

Можливо, саме тому і класична “Новина” має таку, а не іншу композиційну структуру. Маю на увазі дещо “неправильну” з погляду дотримання головних законів жанру побудову новели. Традиційними вже стали твердження, що “Новина” починається чи не з найкульмінаційнішого моменту або принаймні з розв’язки. Насправді твір починається з випереджаючого (а рівночасно й завершуючого) головну дію і переданого в формі сільських історій (“новини”) зачину. функція якого в тому й полягає, щоб підготувати читача до сприйняття страшної звістки і дещо пом’якшити враження від неї. Далі йде невеличка “передісторія”, з якої довідуємося про бідкування Гриця після смерті дружини, а потім дві, умовно кажучи, “новели акції”: одна внутрішнього спрямування, а друга – зовнішнього. І якщо перша, зв’язана з душевними переживаннями дітовбивці відтоді, як його свідомість протяла божевільна думка “Мерці!” як наслідок пасивного споглядання за голодним лемиганням дітей, має в цілому

ретардаційний характер, то друга – безпосереднє здійснення “акції” – пов’язана, певна річ, з динамікою. Власне, зовнішня дія теж починається неспішно:

“Одного вечора прийшов Гриць до хати, зварив дітям бараболі, посолів та й кинув на піч, аби їли. Як попоїли, то він сказав:

– Злізайте з печі та підемо десь у гості.

Дівчата злізли з печі. Гриць натягнув на них драночки, взяв меншу, Доцьку, на руки, а Гандзуню за руку та й пішов із ними” [с. 72].

Автор ніби зумисне довго веде свого героя луками, ще й спиняючи “на горі”. Принцип “уповільненого кадру” дозволяє простежити неквапно, та все ж неминуче, наближення жахливої драми. І зверніть увагу: наче до якогось тайнодійства готується Летючий – усе чинить зважено й обмірковано. Лише окремі деталі, як от: ріка в долині нагадує “велику струю живого срібла”, причому ця розтоплена патока то “заморожує” героя, то від неї “чув на грудях довгий огненний пас, що його пік у серце і в голову”; чи не тому “Гриць скреготав зубами, аж гомін лугом розходився”, – ясно вказують на характер подальшого “вибуху”.

Таке гальмування, максимальне – розуміється, в межах естетики і поетики Василя Стефаника – уповільнення розвитку сюжету задля того й потрібне авторові, щоб до краю “стиснути пружину”, яка надалі, випрямившись, стрімко поведе дію до фатального кінця. Отож, “над самою рікою не міг поволі йти, але побіг і лишив Гандзуню. Вона бігла за ним. Гриць борзенько взяв Доцьку і з усієї сили кинув у воду” [с.72].

Розв’язка обох “акцій” (починаючи від слів: “Йому стало легше і він заговорив скоро...”) теж, сказати б, занадто розтягнута. Досить того, що вона займає третину всього художнього простору “Новини” (31 рядок із 91 – за вид. Стефаник Василь. Твори. – К., 1964). Можна тлумачити цей фрагмент твору і як продовження розвитку дій, до чого здебільшого схилиються літературознавці, вважаючи фінал “відкритим”. Та погодьтеся,

* До речі, дослідники вже звернули увагу, опираючись на свідчення сучасників, на невідповідність реальному зображеного в творі ландшафту [Див.про це, зокрема, 16, 127].

що “розвиток дії” після двох кульмінаційних моментів у такого майстра новели, як Василь Стефаник, не може не мати свого “вищого смислу”.

Подібна “алогічність” і асиметричність складових компонентів у структурі художнього цілого виконують принаймні дві функції. По-перше, вони служать, згідно з означеною в головних моментах концепцією Льва Виготського, психологічними чинниками виникнення естетичної реакції, а по-друге, саме така побудова твору з усіма її неспівмірностями і внутрішніми протиріччями всіляко сприяє пом’якшенню враження від страхітливого вчинку Гриця Летючого, тобто забезпечує значною мірою медитативне посередництво.

Художня оповідь закінчується хоч і емоційно напруженими рядками, та все ж не “відкриває... якусь безнадійну темну порожнечу”, як писав про твори Стефаника Михайло Івченко.

Як можна бачити навіть на основі такого “локального” аналізу, суперечливі одне одному емоції змісту й емоції форми та внутрішні зіткнення між ними виступають дієвим засобом виникнення естетичної реакції¹⁰. У цілому ж твори покутського новеліста переповнені внутрішніми суперечностями найрізноманітнішого характеру й форми. Не випадково тому д-р Юліан Вассиян писав про разючу, здавалося б, дисгармонію між внут-

¹⁰ Додам, що й “музичні емоції зумовлені саме тим, що в кожному окремий момент не співпадає з очікуваннями слухача, ґрунтованими на задумі композитора; слухачеві здається, ніби він вгадує цей задум, та насправді він не здатний його осягнути...” [9, с.25]. Така “внутрішня суперечність”, підсилена багатьма іншими антиноміями, іманентно закладеними в художній структурі, скажімо, кантати чи симфонії, і породжує естетичну реакцію в музиці.

¹¹ Уперше міфи проаналізував за допомогою музичного інструментарію Ріхард Вагнер і, таким чином, від нього починається структурний аналіз міфу. Не випадково Клод Леві-Строс називав його “батьком структурного аналізу міфа” [9, с.23]. А здійснене великим німецьким композитором відкриття дозволило французькому етнологові вдатися до характеристики структури міфу “з допомогою музичної партитури”.

У стефанікознавчій літературі вже не раз вказувалося на близькість творів новеліста до музики. Зрештою, такий погляд запропонував сам автор. Згадаймо його нагаки на близькість своїх творів до музики Бетховена. Однак дослідники ще не торкалися глибинних основ такого зближення, як і питання про міфологічні основи художнього мислення Василя Стефаника.

рішньотекстовими компонентами і про порушення на кожному кроці художніх “приписів” у новелістичних структурах Василя Стефаника: “На перший погляд тут власне вражає почуття неритмічності, асиметрії в розподілі тектонічних мас, неправильності окремих площ, недотягненості ліній, що губляться в неспокійному дрижанні всього архітектонічного тіла. Виникає враження, що вся будова кричить безліччю дисонансів, що раз у раз на новий лад розвалюють її в тяжкі, прикрі для нормального ока злами, кострубаті й похмурі своєю стихійністю. Цей первісний загальний вигляд будови відстрашує своєю зовнішньою обстановкою, і тому нелегко ввійти в її середину” [2, 26].

Але таке враження складається лише на основі першого знайомства. Насправді уважне прочитання творів новеліста дозволяє зробити висновок, що такі художні порушення й аномалії мають свій сенс. Точніше кажучи, вони не є ніякими відхиленнями від художніх норм, а чи не найголовнішим виявом головних закономірностей мистецьких явищ. “Поволі приходить засвоєння спостеріганої дійсності, – продовжує свою думку дослідник, – що в ній, немов наново, всі частини індивідуалізуються, а потім щораз більше до себе зближуються, пронизують одна одну, зливаються в один могутній акорд. Наступає підмічення основних засад архітектонічної структури, її внутрішньої логіки, що дозволяє бачити кожную складову на своєму місці; далі вирисовуються щораз виразніше головні контури цілості, опанованої правилами суворої симетрії й гармонії. Початкова гнітюча неправильність, відчута в аспекті зовнішнього відношення, поступається перед почуттям симетрії, народженому під впливом внутрішнього бачення” [там само].

Певна річ, що сказане вище – це лише перший, сказати б, доторк до проблеми. Для устійнення й конкретизації висновків треба б охопити, з одного боку, якомога більше художніх величин новеліста, а з іншого – простежити своєрідність виникнення таких “вибухових” ефектів на різних структурних рівнях твору і в різних його підсистемах.

Розуміється, що новітні підходи до вивчення художніх явищ, і передовсім здобутки рецептивної естетики й рецептивної поетики чи “поетики відкритого твору” Умберто Еко, здатні

внести деякі корективи в запропоновану схему. Та в суті своїй вона, як на мене, залишиться незмінною. Адже всі ці підходи в принципі передбачають так або інакше “творчість” читача, що в основі своєї суголосна головним законам художнього синтезу. Відмінності можуть бути хіба стосовно принципів літературної герменевтики й текстуального аналізу Ролана Барта, що передбачає “рухливе структурування тексту”. Усе ж у цьому випадку доцільніше говорити про психологічні механізми виникнення інтелектуальної рефлексії й мисленевої реакції, ніж естетичного ефекту. А це вже прерогатива наукової чи літературно-критичної думки, де діють свої закони і де наявні власні внутрішні “пружини”.

Суттєвіші доповнення можуть виникнути при осмисленні зазначеної теми під кутом зору основ художнього мислення Василя Стефаника. Як мені вже неодноразово випадало доводити, засадничі моменти художнього світу письменника безпосередньо пов’язані (грунтуються на) з міфо-ритуальними комплексами і структурою міфу.

Новеліст блискуче володів (і в цьому моменті його творчість зближується з музикою) “міфологічними” секретами впливу на читача*, організовуючи його психофізіологічний час і долаючи антиномію неперервного історичного часу та постійної дискретної структури на користь останньої – шляхом внутрішньої організації “слухання”. “Спільна властивість міфу і музичного твору”, а відтак і новелістики Василя Стефаника, виявляється, власне, в їх своєрідному ставленні до часу. Таке враження, зазначає з цього приводу Клод Леві-Строс, “ніби музика і міфологія потребують часу тільки для того, щоб його заперечити. І одна й інша є засобами для подолання часу. З допомогою звуків і ритмів музика живе в просторі фізіологічного часу слухача. Цей час діахронний, оскільки незворотний. І тим не менше музика перетворює сегменти, звернені до слухача, в синхронну і замкнуту на собі цілість. Слухання музичного твору через саму його внутрішню організацію зупиняє втікаючий час” [9, 24].

З огляду на сказане, задум письменника актуалізується через читача: твір живе в ньому, і він через художні величини “слухає” самого себе, торкаючись єдиних неусвідомлюваних мен-

* з певними змінами, з деякими застереженнями (лат.)

тальних структур. Тим паче, що універсальні закони людської природи, за тим же Леві-Стросом, ґрунтуються, як і міф (як і творчість новеліста), на бінарних протиставленнях. Із цього випливає, що художній твір “знімає” діалектичні протиріччя, існують в неусвідомлюваних сферах людської психіки. Тому-то Іван Франко й стверджував, що “ті трагедії й драми, які малює Стефанік, мають небагато спільного з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть *mutatis mutandis* повторитися в душі кожного чоловіка, і, власне, в тім лежить їх велика сугестивна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача” [1, 63].

1. *Василь Стефанік у критиці та спогадах: Статті, висловлювання, мемуари.* – К., 1970.
2. *Вассиян Ю.* Творець із землі зроджений: Василь Стефанік // *Вассиян Ю.* Твори. – Т. II. – Торонто, 1984.
3. *Выготский Л. С.* Психология искусства. – М., 1987.
4. *Гаморак Ю.* Василь Стефанік: Спроба біографії // *Стефанік В.* Твори. – Регенсбург, 1948.
5. *Іванишин Володимир.* Син землі: Есе про Василя Стефаніка // *Наша культура.* – 1983. – № 5.
6. *Івченко М.* Творчість Василя Стефаніка // *Україна.* – 1926. – Кн. 2-3.
7. *Качуровський Ігор.* Основи аналізу мовних форм (стилістика): Фігури і тропи. – Мюнхен-Київ, 1995.
8. *Костацук Василь.* Володар дум селянських. – Ужгород, 1968.
9. *Леві-Строс Клод.* Мифология: В 4-х тт. – Т. I: Сырое и приготовленное. – М. СПб, 1999.
10. *Літературознавчий словник-довідник.* – К., 1997.
11. *Млаковий М.* Галицьке селянство у творах В. Стефаніка // *Визвольний шлях.* – 1971. – № 12.
12. *Овсянко-Куликовський Д. Н.* Лирика – как особый вид творчества // *Вопросы теории и психологии творчества.* – СПб, 1910. – Т. 2. – Вып. 2. – С. 182-226.
13. *Стефанік В.* Твори. – К., 1964.
14. *Франко Іван.* Із секретів поетичної творчості // *Франко I* Зібрання творів: У 50-ти т. Т. 31. К., 1981.
15. *Франко I.* Рецензія на статтю Хр. Алчевської “Мужицька дитина Василь Стефанік” // *Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.* – Ф. 8. – № 904.
16. *Черненко Олександра.* Експресіонізм творчості Василя Стефаніка. – Сучасність, 1989.

Ірина ХОЦЯНІВСЬКА (Вінниця),
Ніна ОСЬМАК (Київ)

ФІЛОСОФІЯ СМЕРТІ – КОНФЛІКТ ДОБИ (Типологічний аналіз новел В. Стефаніка “Скін” та Марка Черемшини “Дід”)

Кожна епоха диктує не тільки свої провідні ідеї, концепції, свій погляд на світ і людину, а й превалюючі форми, засоби і принципи відображення дійсності. Молоде покоління письменників, що прийшло в українську літературу на зламі двох століть, визначило в ній певні стильові тенденції, продиктовані новою дійсністю, новими людськими стосунками. Вони створили стійку, самобутню стильову систему, дослідження якої цікаве як “іманентно”, в аспекті внутрішньої “інволюції” їх творчості, так і в широкому розумінні слова, як підступ до розгляду більш значних і складних процесів стилетворення.

На зламі двох століть різко міняються форми відображення внутрішнього світу особистості, розширюється розкриття генезису відображуваних явищ та конфліктів доби. Характером конфлікту зумовлюється спосіб виявлення життєвих програм персонажів, саморозкриття їх характерів. Конфлікт обумовлює напрямки і ритміку сюжету. “Реалізм, наблизивши конфлікт до його соціально-історичної основи – зазначав М. Енштейн, – суперечності між сутністю, можливостями людини і її конкретно-суспільним буттям, – розвинув цікаве розмаїття конфліктів, підкресливши зумовленість характерів зовнішнім середовищем, розвиваючи динаміку саморозвитку”.

Змістовне забарвлення конфліктів, як і мовно-стильові засоби і способи їх втілення, набувають різного характеру, трансформацій. Зміна конфліктів якісно плинула і на техніку художнього письма, про що писав, зокрема, І. Франко: “Прошу порівняти се чудове оповідання (“Злодій” В. Стефаніка. – *I. X., II. O.*) з мосою “Хлопською комісією” ... майже живцем записане з уст одної з жертв того самого конфлікту, який змальований у Стефаніка. Порівняння тих двох оповідань може, по моїй думці, дати найкраще зрозуміння нової манери, нового бачення світу крізь призму чуття і серця не власне авторського, а мальованих

автором героїв. Повторяю, тут уже не сама техніка, хоча вона у Стефаніка майже всюди гідна подиву, тут окрема організація душі, – якої при найліпшій волі не потрапиш наслідувати”.

Якщо йти за Франком і провести типологічний аналіз, скажімо, творів письменників одного покоління, однієї “школи” (В.Стефаніка “Скін” і Марка Черемшини “Дід”), то неодмінно на перше місце поставимо не техніку (обидва нею володіли бездоганно), не окрему організацію душі (також наявну в кожного з них), не нову манеру чи нове бачення крізь призму чуття і серця героїв (і в цьому плані наявна майже цілковита адекватність), а спосіб художньої реалізації конфлікту, тобто індивідуальний стиль, що належить до різних стильових систем: психологічної (В.Стефанік), поетичної (Марко Черемшина).

Вдамося до текстових прикладів-порівнянь: у Стефаніка: “Умирати би кожному, смерть не страшна, але довга леж – ото мука. І Лесь мучився. Серед своєї муки він то западався в якийсь другий світ, то виривався з нього. А той другий світ був болючо дивний. І нічим Лесь не міг спергтися тому світові, лиш одними очима. І тому він ними, блискучими, змученими, так ловився маленького каганця. В’язався очима, тримався його і все мав страх, що повіки запруться, а він стрімголов у невидінний світ звалиться”.

У Черемшини: “Він закинув курмей на ший і наперся вставати, але ноги не пускали. Ймився руками землі й застогнав не своїм голосом, підвівся і назад упав, відтак запер у собі дух, весь напружився, і ще раз упав, і зараз підвівся, і пошкунтильгав під лісничку, що її був сам засадив, і що перед вікнами розрослася, але лігма, бо на ній його покійничка арнарію сушила. Ніч придавила землю, аби не корнелася. Усе село вирівнялось, гей мочуло. Тьма усе позакривала: і низькі гуцульські хатки, і високу церкву, і голодних гопаків, і маржину і... тіло старого Чюрея перед його хатою. Але лише до рання.

Гори попідпирали свої великі голови і лежали каменем, гей би боялись ночі, аби їх не задушила. Такі мокрі, як хмари, так поупривали. Але їх ніхто не порунтає, бо важкі, бо на то їх земля сплodiла, аби мир годували. Усі роти мають кожного дня погодувати, усю голоднечу наситити. Лиш дід Чюрей не роззявить до них більше рота, бо... такий мав розум!”

Від начебто найменш важливого текстового елемента ми потрапляємо на його вершину – до того індивідуального світосприймання, що детермінується особливою природною цілісністю художнього твору, в якому автор “прагне до того, щоб у кожний даний момент предстати цілком перед читачем чи слухачем”. У послідовному розгортанні внутрішнього світу втілюється художня логіка, підґрунтям якої виступає концентрований вираз єдності саморухоючої дійсності, яка знаходить свій вияв у достатньо завершеному саморозвитковій твору.

Художнє висловлювання не просто є наслідком своєрідного бачення зовнішнього стосовно змісту, воно все повніше й повніше акумулює його в собі, ніби трансформує у свій власний внутрішній сегмент, який стає його особливою естетичною реальністю (В.Стефанік, Марко Черемшина). З образом помираючого селянина, що є виразником і носієм концепції людської особистості письменників, пов’язується характер конфліктів-психологічний – у Стефаніка, соціально-психологічний – у Марка Черемшини. Диференційованою в обох письменників є і вся система образності їхніх творів. Стефаніка цікавить морально-філософський аспект смерті людини, сенс її життя, той її духовний здобуток, який лишається в цьому світі, і з чим постане людина перед Богом у світі потойбічному. Для цього Стефанік обрав жанр психологічної новели, відповідну форму викладу (“потік свідомості”), композицію (монтаж картин засобом марення), групування персонажів (старий Лесь і доньки та сини – “безмовні”, пасивні, використані як “деталь” обстановки й уточнення часу, тривалість його). Місце події і час події максимально спресовані, сконденсовані. В одній зримій картині ніби поєднані між собою постіль, на якій помирає старий Лесь, і долівка, на якій сплять міцним сном його діти.

Письменник не конкретизує причини сну дітей на долівці. Тут, мабуть, і убогість, і бажання бути “під руками” у конаючого. З контексту догадуємося, що не байдужість, а кількодобове чергування коло батька кинуло їх у твердий сон – перший, найміцніший, через що вони не бачать і не чують, як відходить у потойбіч їх батько. Людина самотою народжується і самотою помирає.

У маренні старого Лєся немає ні доброї, ні злої згадки про дітей. Натомість у читача постає повна уява про непосильну

селянську працю, яка зараховується йому Богом як заслуга за його "гріхи": не дотримав обітниць – не поставив дзвони, щоб сповіщали людям про пожежі; не віддав Мартинові заробленого ним ячменю. Тепер же настала розплата: дзвони громом дзвонять і б'ють його своїми крисами по голові, а снопи ячменю закидають, душать за горло. Дітям треба сказати, щоб повернули Мартинові ячмінь, але смерть остудила вже йому ноги і відібрала мову.

З дивовижною точністю (як професійній лікар-психіатр) Стефанік втручається в свята святих – у свідомість і підсвідомість людини, яка помирає. В центрі уваги сам процес вмирання (невипадково й назва новели "Скін") уже майже мертвого чоловіка. Ним чиняться останні потуги протистояти смерті, не датися їй. Глупа осінь, глупа ніч. Діти сплять. Старий Лесь сам – віч-на-віч зі смертю. Він боїться її. Хвора психіка дає сигнал-рятунок – світло каганчика – слабкий промінь життя на цьому світі. "Він держався каганця всією силою і не давався смерті. Повіки великим тягарем зайшли понад очі" (С.101).

Лесь переноситься в інший світ, де хмара синіх, сивих і чорних очей дівчат-ангелів кличуть його в могилу; іншим разом – у дитинство, де він чує спів покійної своєї матері – просто з душі. "Мама йде до дверей, за нею і спів іде, і муки душі" (С. 102).

Імпресіоністська техніка допомогла Стефанікові "розчленувати" миті та грані свідомого і підсвідомого. Очі й каганець – домінуючі деталі, які "фотографують" скін людини, і тут же, в сповільненому вигляді, як на екрані (зримо, крупним планом) висвічують самий процес скону. Жодної конкретної назви його болю, самопочуття. Робота психіки – марення, що підказує "діагноз", який міняється з фатальною швидкістю.

Мовно-стильовий прийом аналогії, асоціації надають розповіді не тільки характерної форми художнього бачення минулого й оцінки життя на цьому світі і теперішнього життя, а й на тому світі, чим стимулює розгортання внутрішнього сюжету в рамках процесу конання. Старий Лесь бореться зі смертю з останніх сил, хоча й примарно усвідомлює, що він уже на Божій дорозі. Очі, тільки очі – єдиний місток, що єднає його з цим світом. Ними "ловився", "в'язався", "держався" каганця; їх "роззявляв", вони "страшні й безпритомні", скочуються в прірву і знову відкриваються "вже мертві й безсвітні". Повіки впали з

громом, а через вікно "всотуєрфсся біла плахта" – смерть – і вповиває його від ніг до голови. "А накінець горло обсоуте тугіше, все міцніше. Вітром довколо шиї облітає й обсоуте..." (С.103).

Усю новелу пронизує наскрізна думка про взаємозв'язок часів, а також сентенція, згідно з якою людина відповідає за свої вчинки не тільки перед сьогоднішнім, а й перед майбутнім. Читачеві опосередковано навіюється уявлення про історію людства як безперервний ланцюг часу, в якому індивідуальність становить окремий момент у людському існуванні, лише частинку абсолютного часу.

Стефаніківське розуміння часу доволі співзвучне із фолкнерівським: "Предмет моїх мрій, – писав Фолкнер Малькольну Каулі, – зібрати все в одній фразі, не тільки теперішнє, але й все минуле, на якому воно тримається і яке оволодіває теперішнім мить за миттю". Створюється єдина лінія нескінченності життя, коли кожний відчуває себе втягненим у віковичну історію мук, страждань, тяжких душевних переживань. Повною мірою виявилась виняткова техніка Стефаніка, який зумів в одній миті схопити обриси всього життя, зумів вийти за межі порогу свідомості, підкреслити підсвідомі рівні людського пізнання, збагнути тривалість усього життєвого шляху – від початку до смерті.

Твір Марка Черемшини помітно близький до твору Стефаніка за жанром (соціально-психологічна новела), формою викладу (невласне пряма мова), обсягом (дві сторінки), поведінкою, долею персонажів (діти Чюрея – закулісні герої; дід Чюрей про них думає, говорить, їх проклинає, їм мстить), час події (ніч). Герой Черемшини також помирає, однак причиною смерті стає не хвороба, а кривда, глум над його старістю власних дітей – доньки і зятя.

Якщо Стефаніка цікавила психологія смерті людини взагалі, безвідносно до її соціального, родинного стану чи вікового цензу, то увага Черемшини більше стосується тих причин, які призвели до фатального наслідку – самогубства. Оригінально відтворюється рух психіки героя, зміна його душевних порухів і психічних станів, що їх він передає через мікродеталі, жести і мову героя. Знайомство з дідом Чюреем описується на початку оповідання. Вигнаний з хати, він ліг під колешню на в'язці мерви. Але заснути не може. Його психічний стан передано метафо-

рично: “у голові вариться” (С.31). З невластивості прямої мови, пересипаної прокльонами на адресу доньки і зятя, довідуємося, що саме “вариться у нього в голові” – і жахаємося патології того “варива”. Після смерті дружини дід записав поле і господарку доньці. Став зайвим, непотрібним. Зять і донька знущаються над ним: “Ануко встань, Насте, з гробу та подивиси, ек твоя донька деду (батька. – *Авт.*) шінує! – Бий, – каже, – бий ліпше!” (С.31).

Біль, жаль, гнів, обурення діда Чюрея зростають. “Його голова розліталася, всі старі кісточки тріщали і розскакувалися, як спорохнявілі тріски, усі жили рвалися, уся сукровиця у землю витікала. Так йому здавалося” (С.31). Його психологічний стан, внутрішнє кипіння сягає крайньої межі від усвідомлення того, що все село споганіло, що він тепер жебрак (торбей), а жебракам не треба села; що всі його ровесники давно повмирали. Для чого він живе?

– Таже ти лумаря не маєш, ти си ні в чім не пишеш.

– Твій зеть пишеси, а ти ні, бо-с такий мав розум.

– Ех! що нажив-ес-си, що нанабубав-ес-си! Тепер на псю матір” (С.32).

Безпомічність і безсила старість ще більше роз’ятрюють душу. Єдиний, доступний йому спосіб відомстити, повіститися. “Най повішеника ховає, най люди це місце обминають” (С.32).

І він допускається найстрашнішого гріха – вішається. В стані афектації, з свідомістю, захмареною почуттям батьківського болю і бажанням відплатити за себе, за свою гірку долю. Піти на самовбивство безміру важко. Його сухі руки механічно скручують мотуз, він весь тремтить, як підрубаний дуб, що має скотитись у прірву. Не може піднятися з землі. Тричі робить спробу підвестися і тричі падає. І тільки зібравши всі сили, підвівся і з курмеем на шії пошкунтильгав до грушки, яку під вікнами своєї хати колись сам посадив.

Про саму смерть прямо не мовиться. Природа, що обрамлює новелу, – велемовний натяк про смерть діда: “Лиш дід Чюрей не роззявить до них більше рота, бо... такий мав розум!”, – таким евфемізмом закінчує свою трагічну розповідь Марко Черемшина.

Новела позначена суворою і стрункою внутрішньою організацією, що наближало її до вікової фольклорно-епічної традиції. Ця внутрішня організація глибоко змістовна. Проста й невибаг-

лива структура новели пройнята тією гармонійною стрункістю, чистотою ліній, які властиві тільки високим творінням мистецтва. Герой Марка Черемшини перебуває в особливій позиції стосовно всього світу: він ніби на судному місці, в руках випробовуючої долі.

Новела Марка Черемшини динамічна й експресивна; лаконізм поєднується з живописністю відображення. Пейзаж виконує дійову сюжетну функцію, надаючи особливої виразності смерті діда Чюрея. Основу сюжету становить конфлікт героя з середовищем. Зображуючи персонажа в кризовий для нього момент життя, Черемшина розкриває головні риси його характеру великою мірою через звернення до переломних, вирішальних моментів людського життя. Драматична напруга дії, її динамічність визначають новаторський характер поетичного реалізму Марка Черемшини. Крім літературної традиції, в творі чітко простежується вплив фольклору, що позначилось і на змісті, виявилось у характері персонажа, в ліричному настрої і ритмо-мелодії. “Манера і стиль Марка Черемшини в його ранніх речах взагалі рідні Стефаниковим, – писав М. Зеров. – За браком порівняльних даних дуже тяжко сказати, як і звідки ця спорідненість постала. Чи Стефаник залежить від Черемшини..., чи навпаки. Черемшина від Стефаника, чи. може. нарешті. перед нами два потоки з одного спільного джерела, – в кожному разі, взаємовідношення розповіді і реплік, користання діалектом, нарешті, ритм і побудування фрази у обох авторів має дуже багато спільного”.

Аналіз новел В. Стефаника і Марка Черемшини дає підстави для висновку, що при ідейно-художній спільності кожен з них володів своїм індивідуальним стилем, оригінальним і неповторним.

1. *Энцикл. Н.* Конфликт // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С.166.
2. *Франко І.* Старе й нове в українській літературі // Збір. тв.: В 50 т. К., 1982. – Т. 35. С.109.
3. *Стефаник В.* Вибране. Ужгород, 1979. С.101.
4. *Черемшина Марко.* Новели. К., 1987. С.32.
5. *Манн Т.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9. – С.359.
6. *Черемшина Марко.* Новели. К., 1987. С.32.
7. *Зеров М.* Марко Черемшина і галицька проза // Твори: В 2 т. К., 1990. Т.2. С.421.

Ольга ЦІВКАЧ (Івано-Франківськ),
Артур ТОМЧАК (Польща)

ПСИХОЛОГІЯ БІХАВІОРИЗМУ І НОВЕЛІСТИКА

В.СТЕФАНИКА

(на матеріалі новели “Діточа пригода”)

1916 року, в розпалі першої світової війни, В. Стефанік створив новелу “Діточа пригода”. Це був перший твір письменника після тривалого мовчання, і він привернув увагу як новою тематикою, так і новизною засобів художнього творення. За майже нейтральною назвою перед нами постає нелюдське обличчя війни, жертвами якої є маленькі діти. Денис Лукіянович у рецензії 1927 року слушно зазначив, що “Діточа пригода” – верещагінська картина” [1, 87], яка за оригінальністю побудови сюжету, за майстерністю донесення настроїв і почуттів героїв, інтенсивністю психологічного напруження наближається до найкращих зразків західноєвропейської літератури: “Здається, ніби виробив собі Стефанік якусь окрему форму для своїх оповідань, найбільш зближену до говорених “драм” Метерлінка, що не мають акції” [2, 87].

Ще раніше Леся Українка порівнювала новели Стефаніка 1899-1900 років з описовими віршами Ади Негрі, але в його намаганні приховати свою авторську особу вбачала вплив прози Брет-Гарта [3, 98]. Підкреслюючи простоту і глибокий ліризм українського новеліста, Іван Франко ставить його поряд з Альфонсом Доде [4, 50]. Генрик Гершелес, зазначаючи своєрідність стилю Стефаніка, відчував також спорідненість його художньої манери з “художнім методом” Гюстава Флобера [5, 163].

Звісна річ, можна зрозуміти сучасників Василя Стефаніка, які намагалися віднайти у письменника те, що в європейських літературах уже було, стосовно чого він міг бути продовжувачем, або шукали того, що одночасно (на синхронному рівні) виникало в українському та інших письменствах світу. Але в наш час, з певної історичної відстані, стає не менш важливим питання розгляду Стефанікової спадщини з іншої точки зору, тому що новеліст був не тільки талановитим продовжувачем традицій, а

почасти й “першовідкривачем” тих художніх тенденцій, які поширюються лише в 30 роках ХХ століття у західноєвропейських літературах.

Справедливою є думка, що у новелістиці Стефаніка “годі віднайти якийсь один магістрально розвинений ним літературний напрям: тут радше синтеза нових художніх моделей і структур” [6, 3-4]. А тому поява в новелістиці прозаїка воєнної тематики, яка не була характерною для його творчості 1899-1900 років, та засоби її втілення наводять на роздуми, що у своїх художніх пошуках письменник пішов далі “імпресіонізму” або “експресіонізму” і став для української літератури ХХ століття засновником нового психологічного методу сприйняття і відтворення дійсності, який у зарубіжному літературознавстві буде визначено як “біхавіоризм” – тобто метод, що опирається на здібності об’єктивного обсервування героя, в якому предметом зображення стають зовнішні прояви людської поведінки, а не внутрішні психологічні процеси, який ніби досліджує “психологію” поведінки. В світовій літературі зародження такої письменницької “техніки” припадає на початок 30-х років ХХ століття. Біхавіористична література по-іншому використовувала психологічний аналіз, зрікалася будь-якого прояву почуттів, а про героя робилися висновки лише на підставі спостережень його поведінки [7, 62].

Привертає увагу, що в критичних працях про творчість Василя Стефаніка переважно згадується про майстерність письменника саме в змалюванні внутрішнього психологічного стану людини, і це цілком справедливо щодо прози так званого першого періоду творчості [8, 228]. Натомість, в оповіданнях 1916-1930-х років, на нашу думку, є елементи вже нової особливості “біхавіористичної” прози, що заявить про себе в деяких творах про війну Ернеста Гемінгвея, Джона Стейнбека, Джона Дос Пассоса [9].

Війна і смерть стають предметом зображення, хоча б у Гемінгвея, не через цікавість письменника до насиль, а через те, що перед обличчям можливої смерті з поведінки людини зникає все наносне, висвітлюється сутність особи, “правда”, яку й зображує новеліст. Війна ж змальовується з позиції звичайної людини, найчастіше – солдата. Герої Ернеста Гемінгвея дуже часто стають

один на один супроти ворожого світу, і це в багатьох випадках закінчується трагічно.

“Діточа пригода” ніби дуже далека від прози Гемінгвея, Стейнбека або Дос Пассоса. Героєм новели Стефаніка був не солдат (людина війни), а селянський хлопчик, який теж зустрічається сам на сам з війною після трагічної смерті матері. В українського автора персонажем не випадково обрана дитина, тому що “контраст між страшною трагедією, що сталася в житті малих дітей, і тим, як наївно вони її сприймають, ще з більшою силою відтіняє антинародний характер імперіалістичної війни, викликає гострий протест проти неї” [10, 22]. Вперше доля дитини стає об’єктом показу того, як зовнішні історичні події відбиваються на долі маленької людини, як зовнішні фактори обумовлюють її поведінку.

Здавалося б, що один, вночі, десь у лісі, далеко від дому, поряд з мертвою матір’ю і маленькою Настею, Василько повинен був би злякатися, плакати, шукати допомоги. Але цього не відбувається. Стефанік показав нетипову поведінку маленької людини, використавши свідомо чи несвідомо техніку біхавіористичної оповіді, тому що саме біхавіористи звертали увагу на поведінку людини під впливом невідомих зовнішніх чинників. Стефанік у цій новелі теж зображує ніби лише зовнішні дії свого героя без детального опису внутрішнього психологічного стану.

У новелі відсутня розгорнута експозиція. Ми нічого не знаємо про історію життя матері та її дітей, лише зі слів хлопчика дізнаємося, що батька забрали на війну. Зав’язка десь там, за межами сюжету новели. І в даному випадку ця зав’язка – війна, що визначила трагедію життя звичайної сільської родини. Дія в новелі починається, власне, з моменту кульмінації: “Васильку, бери Настю та веди до вуйка, отуди, стежкою попід ліс, ти знаєш. Але тримай за руку легко, не сіпай, вона маленька; та й не неси, бо ти ще не годен. – Сіла, дуже боліло, і лягла” [11, 198]. А далі оповідь уже має характер майже протокольного реєстрування подій, ми спостерігаємо лише за зовнішньою поведінкою героя, автор уникає внутрішніх монологів, а свою увагу зосереджує на діях, жестах та їх вербальних відповідниках.

Існує думка, що “новела “Діточа пригода” – це психологічний монолог малого Василька, звернений до малої Насті” [12,

94], однак, на наше переконання, треба звернути увагу на особливий характер цього “монологу”. Відомо, що “монолог – ... це мова дійової особи, звернута до себе, або до інших, але на відміну від діалогу, не залежить від їх реплік” [13, 225], а також “монолог... є самостійним... не вимагає відповіді на стороні висловлювання” [14, 477]. Адже все, що каже Василько залежить від реакції Насті. Його слова мають конкретного адресата: спочатку – це вмираюча мати, а потім маленька сестра. В новелі створена напружена ситуація, існує суб’єкт висловлювання, і це призводить до прихованої діалогізації монологу. Про це свідчить, зокрема, виникнення діалогічної опозиції “я” – “ти”: “Василько - Настя”. У мові Василька постійно присутні форми “ти”, “тебе”, “тобі”, що є типовими саме для діалогу. Тому, на нашу думку, ми маємо справу з діалогізованим монологом, обумовленим контекстом цілого твору, який дуже часто характеризує біхавіористичну оповідь, тому він більш спрямований на опис подій, рухів, реакції на події, а не на конкретне змалювання психологічних роздумів хлопчика, для яких він, напевно, ще замалий. Василько веде діалог сам з собою, з сестрою, навіть з мертвою матір’ю. Це допомагає йому заповнити ту пустку, що утворилася після смерті матері, й подолати свій страх перед невідомим.

Сприйняття подій хлопчиком передано точними, позбавленими емоцій словами. Відповідаючи на прохання матері, щоби довести малу Настю до вуйка, він каже: “Ви вмирайте, а ми будемо коло вас, аж рано підемо... Вже не говорить, вже таки вмерли...” [11, 198]. Лише зі слів хлопчика ми дізнаємося, що і як сталося: як померла мати (“Видиш, Насте, куля бринькнула та й убила маму...” [11, 198], якою маленькою була сестричка Настя (“Ти нічого не знаєш, ти ще лиш ходити ледви знаєш... ти сама не потрафиш до вуйка...” [11, 198], що відбувається навколо (“А диви, як за Ністром жовніри кулями такими вогневими підкидають. шпуріють, але високо, високо... Аді, гармата, гу, гу, гу... вже знов кулі свищуть...” [11, 198] і розуміємо, що діти опинилися в зоні фронту, без їжі і догляду дорослих (“...Я що тобі дам їсти, як нема мами...” [11, 199] і без надії на майбутнє (“А може, куля вже і дедю убила на війні, а може, уже до ранку і мене вб’є, і Настю, та й би не було нічого, нікого...” [11, 199].

Герой, а через нього й автор, розповідають про те, що відбувається, але знімають з себе обов'язок давати подіям власну оцінку. Василько через те, що малий і недосвідчений, а автор, мабуть, вважає, що звичні факти, майже протокольний опис трагедії, будуть більш виразними, аніж емоційні коментарі. До того ж ця своєрідна форма “репортажу” має саме в цій новелі глибоке психологічне навантаження. Тут йдеться не тільки про об'єктивізм суб'єктивної інформації. Суть у тому, що реєстрація поведінки, реакція на зовнішні збудники не є кінцевою метою оповідання, а лише засобом, який тяжіє до опису внутрішніх складних переживань, тому що, враховуючи засади психології “біхавіоризму”, “зовнішнє” треба розуміти як вираз, як знак “внутрішнього”.

У новелі “Діточа пригода” такий реєстраційний опис подій є, власне, тільки першою частиною процесу пізнання. Тут кожен прояв рухомої або вербальної активності стає виразом біофізичних і психологічних реакцій. Звертання до Насті, описи побаченого та інші форми поведінки хлопчика (“Насте, бігме, буду бити, що я тобі дам їсти... Настя, лягай вже коло мами... Я буду дивитися на війну...” – [11, 199]) мають однакову семантичну цінність, як й інші форми людської поведінки. Стає зрозумілим, що людина через мовну активність може висловлювати свої переживання так, як в будь-яких випадках відтворює це в активності рухів. Саме рухи тут виконують функцію знаків і зазначають, не називаючи відверто, певну сферу емоційних переживань.

У новелі “Діточа пригода” війна позбавлена героїчного ореолу, пафосних слів і красивих закликів. Стефанік показав, що війна – це деформування людяності, великий злочин перед життям. Тому не випадково помирає від сліпої кулі мати, тікаючи від насилля (“...чого ти (Настя – *О.Ц.А.Т.*) ревіла, як той жовнір хотів маму обіймити?” – [11, 199]), намагаючись уберегти життя і душі своїх дітей, ціною власного життя позбавляє їх цинічної жорстокості війни.

Чудово використано в новелі прийом контрасту: темна подія – смерть матері і яскраве, веселе, ясне світло, що заливає усе навкруги від гарматних пострілів. Малий Василько так заспокоює сестру: “Насте, ... ти дивися на війну, яка вона файна”.

[11, 198]. Дивне поєднання, тому що завжди у творах Стефаніка “певне, під впливом народної творчості все хороше... асоціювалося з чимось білим, світлим, ясным, а все вороже й погане визначалося епітетами “чорний” і “брудний” [15, 274]. Мабуть, Стефанік намагався показати, як змінюються вартості під час війни, як вона впливає на традиційне світосприйняття, як вона позначається на мисленні ще не сформованої людини, змінюючи пріоритети. Трагічний та емоційний письменник Василь Стефанік пише свою новелу без “жалісних слів”, він максимально стриманий у передачі почуттів. Психологія “схована”, описані тільки факти, слова, дії: “Я би тебе міг добре набити тепер, але ти вже сирота...лягай борзо коло мами, бо зараз кулі будуть летіти...” [11, 198]. Слова нейтральні, Василько ж веде мову про звичайні речі, він ховає свої почуття: “Я хлопець, і мені не пасує голосити” [11, 198]. Внутрішня напруженість відчувається лише в інтонації, в складному синтаксисі, в широкому використанні прийому лейтмотива. Для хлопчика зла не війна – вона “файна”, а зло (і це є домінантою оповідання) – куля. Вона спочатку – “бринькнула та й убила маму”, потім “утікали-м, а куля свіснула”. Куля навіть може вбити і того жовніра: “бахне кулев...а він зараз лягає, як мама” [11, 198], а десь за Дністром жовніри “кулями такими вогневими підкидають, ...граються ними” [11, 198]. Навіть гармати мають великі кулі (“така, як я, завелика”, – розповідає Насті Василько. Хоча він ще малий, але вже зрозумів, усвідомив непевність свого існування: зла куля може вбити і його (“Овва, як мене куля трафить, то я ляжу коло мами та й умру” [11, 199]). Саме з цієї репліки хлопчика стає зрозумілим, куди була смертельно поранена мати.

Стефанік виключив з новели все, що могло б бути домислом, що проникало б у думки героїв. Він не описує переживань умираючої матері чи роздумів самотнього хлопчика. Для читача єдиним джерелом інформації є оповідь Василька. Можна припустити, що, власне, з цією метою письменник “ліквідує” справжній монолог і доручає оповідь одному героєві у вигляді діалогованого монологу. Інакше не можна було б змалювати характер маленького героя, бо тільки у спілкуванні, у взаємодії відкривається людина щодо себе самої та інших. Два голоси – то мінімум

життя, існування. І в цій новелі явні відповіді брата є відповідями на приховані репліки сестри, хоча водночас це один “розщеплений”, роздвоєний голос.

Теоретик психології біхавіоризму Джон Уотсон вважав, що біля “порогу нашого життя існують три основні емоції: страх, гнів і любов. У дорослих під впливом певних умов вони виступають у дуже різноманітних формах” [15, 30]. Невідомо, чи був знайомий В. Стефанік з працями Уотсона, перші твори якого були видруковані вже 1913 року, але інтуїтивно письменник у новелі “Діточа пригода”, де йдеться про речі аж надто далекі від дитячого світу, обирає за головного героя саме дитину, емоції якої ще не здеформовані, первісні, чисті, правдиві, яка вміє тільки любити, для якої страх ще не засліплює очі, тому вона навіть може милуватися кольорами війни.

З твору не випливає, чи любили діти свою маму, які в них були взаємини, але з коротких зауважень хлопчика ми розуміємо, якою важливою і рідною людиною вона була для своїх дітей. Навіть мертва вона їх оберігає, тому недарма хлопчик повторює: “Лягай борзо коло мами, бо зараз кулі будуть летіти... Ховайся за маму”. Навіть мертва вона нагодує сиріт (“Цить, є хліб у мами в пазусі” [11, 199] хлібом, змоченим у власній крові. Василько переживає смерть матері, але як єдиний чоловік, що залишився в хаті після того, як батько пішов на війну, не може відверто висловити власні почуття. Він знову вдається до опису: хлопчик згадує й оповідає Насті про смерть Іванихи і голосіння за нею її доньок. Але це не доньки Іванихи, а сам Василько голосить: “...мамко, мамко, де вас шукати, відки вас визирати...” [20, 130].

Особливістю новели “Діточа пригода” є відсутність вирішення конфлікту, тому що суперечності цієї конфліктної ситуації для маленького героя не мають вирішення і не залежать від нього: “А може, куля вже і дедю убила на війні, а може, до ранку і мене вб’є, і Настю...” [11, 199]. А далі йде дуже характерний для біхавіористичної оповіді емоційний спад у кінці новели: “Заснув. До білого дня, світляне покривало дрижало над ними і заєдно тікало за Дністер” [11, 131].

Обмеження тривання дії і до часу теперішнього стає особливістю трагічного осереддя оповідання Стефаніка. Трагічність

поглиблюється через своєрідний діалогізований монолог головного героя, у ньому нема нічого “театрального”, тут немає місця для дотепу, вишуканої лексики, пафосних інтонацій. Герой використовує слова побутової й діалектної мови. І хоча герой – хлопчик шести-восьми років, ми не чуємо дитячих висловів, тому що рано подорослішав наш герой без батька.

Стефанік у новелі “Діточа пригода” відкидає спроби прикрашування дійсності, відмовляється від зображення пафосу вмирання, від апофеозу страждань, не використовує архетипу мученицької смерті, жертвовності. Своє знання людини та її душі буде тільки на підставі обсервування її поведінки.

Новела “Діточа пригода” є філософською за своїм спрямуванням. Тут ми бачимо розвінчування міфу про християнські засади устрою світу, де нема місця заповіді “не убий”, це руйнування міфу про людину, яка б мала бути щасливою на цьому світі, а стає найбільш трагічною фігурою за незалежних від неї обставин.

Перша спроба В. Стефаніка в новелі про війну використати нову техніку художнього творення була вдалою. Уся сукупність стильових прийомів розрахована на максимальне емоційне враження. Мета письменника – дати поштовх уяві, схвилювати, викликати цікавість і співчуття до героїв, тобто максимально активізувати читача, залучити його до співучасті у творчому процесі. Він нічого не підказує, повідомляє скупі факти, залишає читачеві самому доходити до певних висновків. Він хотів, щоб ця новела про війну асимілювалася у свідомості майбутнього читача як частина і його власного життєвого досвіду, призвела до висновків про антигуманний, антилюдський характер будь-якої війни.

Отже, аналіз “Діточої пригоди” дозволяє зробити висновок, що поетика цього Стефанікового твору ґрунтується, крім усього іншого, і на продуктивному використанні біхавіористичних елементів. А це, в свою чергу, теж засвідчує, що художні пошуки українського письменника йшли у векторі і на рівні тогочасної європейської художньо-естетичної думки.

1. Василь Стефаник у критиці та спогадах. Видавництво художньої літератури. – К.: Дніпро, 1970.
2. Там само.
3. Там само.
4. Там само.
5. Там само.
6. Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ: Плай, 1996.
7. *Sillamy Norbert*. Słownik psychologii. Przełożył z francuskiego Krzysztof Jarosz. – Katowice. Wydawnictwo “Książnica”, 1995.
8. Див., наприклад: *Крижанівський С.* Из нарису “Василь Стефаник” // *Василь Стефаник у критиці та спогадах.* – К.: Дніпро, 1970.
9. Див. докладніше: *Денисова Т.* Ернст Гемінгвей. – К.: Рад. письменник, 1972; *Лидский Ю.Я.* Творчество Э. Гемингвея. – К.: Вища школа, 1978.
10. *Лесин В.М.* Великий майстер реалістичної новели // *Василь Стефаник.* Твори. – К.: Дніпро, 1964.
11. *Стефаник В.* Діточа пригода // *Василь Стефаник.* Твори. – К.: Дніпро, 1964.
12. *Лесин В. М.* Великий майстер реалістичної новели.
13. Словарь литературоведческих терминов / Ред. и сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. М.: Просвещение, 1970.
14. Літературознавчий словник-довідник. К.: ВЦ “Академія”, 1997.
15. *Sillamy Norbert*. Słownik psychologii. Przełożył z francuskiego Krzysztof Jarosz. – Katowice: Wydawnictwo “Książnica”, 1995.

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І БУКОВИНА

Те, що Леся Українка понад століття тому зарахувала Василя Стефаника, поряд з Юрієм Федьковичем та Ольгою Кобилянською, до “трьох головних письменників маленької Буковини” [11, 79], відомо багатьом. Адже її стаття про них “Малорусские писатели на Буковине”, надрукована восени 1900 року в петербурзькому журналі “Жизнь” (україномовний варіант під назвою “Писателі-русини на Буковині” з’явився на шпальтах газети “Буковина” в квітні того ж року), вивчається не тільки на філологічних факультетах вищих навчальних закладів, а й згадується в шкільних курсах української літератури. При цім зарахуванні Леся Українка виходила насамперед з того, що село Русів на Покутті, де В. Стефаник народився, “етнографічно належить не до Галичини, а до Буковини” [11, 76], що сам письменник “причисляє себе до буковинців” [11, 76] і що “почав свою літературну діяльність на Буковині [11, 76-77].

Менш знані, а то й зовсім не відомі аналогічні міркування Ольги Кобилянської. А в її листі до Осипа Маковея від 12 серпня 1902 р. знаходимо свідчення про те, що болгарський письменник і літературознавець Петко Тодоров невдовзі приїде до Чернівців, де “хоче пізнати Вас. Стеф[аника] і прочу буковинську громаду” [2, 488]. А самому В. Стефаникові вона писала: “Мені все здається, що Ви до Буковини належите, що Прут дотикається Вас, як нас. Ви щось маєте в собі з буковинця, більш свобідного, сміливого і сильного” [5].

Питання “буковинськості” В. Стефаника вже зачіпалося літературознавцями – спершу Р.Олексюком (псевдонім О.С.Романця) у статті “Назавжди записаний до буковинської вітки українського народу” (“Радянська Буковина” від 14 травня 1971 р.), а відтак В.Лесиним (“Василь Стефаник і Буковина”. – Радянська Буковина. – 1981. – 13 травня).

Обидва автори зібрали чимало фактів на тему взаємин В. Стефаника з Буковиною, але переважно тих, що стосувалися ХІХ століття.

Скажімо, В.Лесин починав від того, що майбутній письменник іще в дитинстві бував у буковинських селах і містах, у тім числі й у Чернівцях, що, будучи учнем Коломийської гімназії, навідався до столиці буковинського краю в 1889 році разом з Лесем Мартовичем, допомагаючи другові у виданні першої книжки “Нечитальник”.

І В.Лесин, і О.Романець чимало уваги присвятили перебуванню В. Стефаніка у Сторожинці в 90-х роках ХІХ ст. Сюди він часто навідувався до лікаря Атаназія Окуневського, батька Софії, по чоловікові Морачевської, котра була однією з найосвіченіших жінок у цілій Австрії, мала вищу медичну освіту і навіть науковий ступінь доктора медицини. Крім усього, В.Стефанікові у Сторожинці дуже продуктивно працювалося. Навесні 1897 р. він створив тут низку поезій у прозі, які відтак розгорнув у новели “Портрет”, “Діти” і “Виводили з села”. А в серпні того ж року за один тільки вечір написав, як зізнавався у листі до Софії Морачевської, “малих образків на цілу книжку” [10, с.120]. В іншому, до Вацлава Морачевського, повідомляв: “Тепер я сижу у Сторожинці. Вам не треба казати, як тут добре. Ще ліпше тому, що я собі на кождім кроці нагадую Вас та й Вашу жінку [...]. Як я хожу сюда тими дорогами, що ми разом ними ходили, то мені так добре, що аж!” [10, 118-119].

Наприкінці 1897 р. чернівецька газета “Праця” надрукувала сім новел В.Стефаніка: присвячену Софії Морачевській “Виводили з села”, а також “Сама-саміська”, “Синя книжечка”, “Стратився”, “У корчмі”, “Лист”, “Побожна”. Це був багатообіцяючий художній дебют молодого письменника, який до того мав на своєму рахунку лише кілька публікацій громадсько-політичного характеру.

Навесні 1899 року в Чернівцях у видавництві товариства “Руська рада” вийшла перша новелістична збірка В. Стефаніка “Синя книжечка”, що стала визначною подією в історії української та й світової літератури. Звичайно, цей факт не пройшов повз увагу В.Лесина та О.Романця, як і те, що перший відгук на збірку вмістила газета “Буковина”, що тодішній її редактор Лев Турбацький писав: “Образки ті дійсно надзвичайної вартості [...] так вірно схоплене (все – Б.М.) з життя, що кождий майже образок

стає перлою літературною” [5а]. Однак годі шукати у літературознавців бодай маленьку згадку про те, завдяки кому вийшла збірка “Синя книжечка” та чия передмова її супроводжувала. А замовчування пояснювалося просто: видавцем збірки й автором переднього слова до неї був тодішній професор Чернівецького університету Степан Смаль-Стоцький, наділений у радянські часи тавром “українського буржуазного націоналіста”, про якого небезпечно було згадувати в позитивному сенсі.

Лаконічне, як і Стефанікові образки, переднє слово С.Смаль-Стоцького вперше звертало увагу на певну спорідненість манери автора “Синьої книжечки” з Федьковичевою (трохи пізніше назве В.Стефаніка “продовжувачем Федьковича” Леся Українка), вперше визначало деякі характерні риси творчого почерку новеліста (зокрема, артистизм, про який згодом писатиме І.Франко), а в підсумку вводило його у світ української та світової літератури, і вже через це мусить назавше залишитися в історії стефанікознавства.

Перипетії, пов’язані з виданням “Синьої книжечки”, розкрив С.Смаль-Стоцький у спогаді “На вічну пам’ять Стефанікові”, написаному невдовзі після смерті великого новеліста й опублікованому 1937 року – спершу в Чернівцях, а відтак у Львові. Цінний цей спогад і штрихами до характеристики В.Стефаніка як депутата австрійського парламенту, з котрим мемуарист зустрічався у Відні, починаючи від 1911 року.

У мемуарах С.Смаль-Стоцький наголошував на потребі особливого, проникливого читання Стефанікової прози, без чого неможлива насолода, яку дає словесне мистецтво. Сам він читав твори великого новеліста “по-своєму”, незрівнянно, так, що викликав сльози у слухачів.

“По смерті В.Стефаніка, – згадувала З.Мірна, – була улаштована його пам’яті академія, де між іншим проф. С.Смаль-Стоцький читав його твори. Яке художнє було це читання! В цьому читанні сам Стефанік здавався ще більшим, ще кращим” [6].

Особливою сторінкою у взаєминах В.Стефаніка з Буковиною були його стосунки з О.Кобилянською, про що почасти вже писали В.Лесин та івано-франківський літературознавець, нині, на жаль, також уже покійний Володимир Полек (“Квітка друж-

би”. – “Радянська Буковина” від 14 травня 1971 р.), однак ці стосунки заслуговують значно ширшого висвітлення.

О.Кобилянська допомагала В. Стефаникові у виданні тієї ж “Синьої книжечки”, переклала німецькою мовою його новели “Лист”, “Катруся”, “Сама-саміська” і “Камінний хрест”, який імпував їй чи не найбільше. Під свіжим враженням від цього твору вона признавалася побратимові 4 червня 1899 року: “Страшно сильно пишите Ви. Так, якби-сти витесували потужною рукою пам’ятник для свого народу. Ви одні витесуєте його, ми всі не варті коло Вас нічо” [3, 80].

При захопленні одними Стефаниковими творами О.Кобилянська висловлювала критичні зауваження щодо деяких інших. Зокрема, в листі до Ольги Франко від 22 червня 1899 р. вона писала: “Його “Камінний хрест” – гарний і сильний нарис, але зате новелки, що вийшли недавно в нас у Чернівцях, не всі йому вдалися” [2, 416]. А з приводу збірки “Дорога” зазначала в листі до Петка Тодорова від 30 січня 1901 р.: “Вона прегарна, і Стефанік – майстер в характеризуванні наших людей; часом здається мені, що він міг би ще глибше пірнути в народне життя, а він все лиш коротенько задержується коло нього, та все-таки він незвичайний талант, і я його вельми поважаю” [2, 467].

В.Стефанік імпував О.Кобилянській і як людина. Буковинка звіряла йому найпотаємніше, шукала в нього підтримки та розради, надто після розриву з О.Маковесем, що засвідчує лист від 12 липня 1901 р.: “Добрий товаришу мій! [...] Пишу лише тому нині до Вас – іменно до Вас, що в мене геть пошматована душа. Тому, що Ви розумієтесь на горю і смутку – я пишу до Вас. Не гнівайтесь, що тепер обізвалася. Ви ж мій товариш; мені треба доброго слова і м’якості; я її у Вас знайду [...]. У Вас дуже много серця і багатства душі, успокойте мене. Вишліть білі мєви Вашої доброї шовкової душі до мене – і успокойте мене. Так, щоби мені за моїм щастям не було жаль...” [2, 485-486].

Почуття великої взаємоприязні не покидало буковинку й покутянина до глибокої старості. 1927 року, коли відзначалося 40-річчя літературної діяльності О. Кобилянської, В. Стефанік озивався з Русова через польсько-румунський кордон:

“Найдорожча Товаришко!

В день Твого ювілею нагадую собі всі шляхотні постаті з Твоїх творів, всі близькі зеленої Буковини. Та Ти зі всіх своїх героїв у мене є найшляхотніша. Вірю, що мені – Твоєму сусідові – вдасться побачитися з Тобою. Мої три сини, одні з криміналу, другі з волі, просять Тебе прийняти від них найнижчу чолобитню. По смерті своєї мати вони, мої хлопці, виховувалися в твоїм ідеалізмі. За це я Тобі дякую.

Буду старатися приїхати до Тебе по ювілею, а як щоби Ти вибиралася до нас, то поступай вперед до Русова; там обоє наговоримося про вічні діла нашого народу і артизму українського.

Найбільше до Тебе прив’язаний
Василь Стефанік” [8, 135].

Коли ж у травні 1931 року виповнилося 60-ліття від народження побратима, О. Кобилянська привітала його мемуарною згадкою “Спомин”, що побачила світ у двох львівських виданнях – газеті “Громадський голос” і збірочці “Дорога”. В ній, зокрема, зізнавалася: “Ти посивів, я подалася. І не дуже-то і так далеко від себе живемо. Ти писав, і я кожду Твою стрічку перечитувала. Я буду писати, доки очі не затулю, але і Ти читай. Здалека подаю і щиро стискаю Твою працьовиту руку” [2, 182].

У популяризації творчості В.Стефаніка серед буковинців у кінці XIX – в перші десятиріччя XX століття важливу роль відіграла чернівецька україномовна преса. Крім згаданих фактів, це засвідчують десятки передруків його новел у газетах “Буковина”, “Земля і воля”, “Хлібороб”, “Час” та інших, повідомлення про відзначення 60-річчя письменника в 1931 році тощо.

Коли не стало В. Стефаніка, щоденник “Час” у числі від 13 грудня 1936 року відвів цій сумній події першу й другу сторінки, вмістивши некролог із щедрим цитуванням передмови С. Смаль-Стоцького 1899 р. та передруком новели “Синя книжечка”. Редакція підкреслювала, що В.Стефанік був “людиною чину, невсипущої діяльності коло направи нужденних обставин селянського побуту” [13, 1] і закликала продовжити його справу пробудження селянської маси, служіння українській нації.

На самому початку 1937 р. (число від 3 січня) “Час” подав у своєму викладі статтю про В. Стефаника, вміщену 27 грудня 1936 р. у варшавському польсько-українському бюлетені. В ній письменника названо Едгаром По українського села, зазначено, що він полишив по собі кількісно невелику спадщину (“аскетично скудний дорібок”), що матеріал для новел брав переважно з одного, рідного йому села. “Але яку ж творчу повинь та глибінь видобув з того матеріалу творець справжній! – не приховував захоплення автор статті, підписаної криптонімом Е.К. – Цілий світ, цілий космос створив на тому матеріалі великий письменник” [14, 3].

Невдовзі, 7 лютого 1937 р., “Час” звертав увагу своїх читачів на радіопередачу про геніального новеліста: “Посідачам радіоприймачів подаємо до відомості, що в понеділок, дня 8 ц.м., говорить проф. д-р Василь Сімович зо Львова про українського письменника Василя Стефаника. Виклад починається точно о годині 7.40 нашого часу. Використовуйте цю нагоду!”

Багатьма публікаціями на шпальтах буковинських газет вшановано В. Стефаника у 40-і – 90-ті роки ХХ століття.

Справі осмислення художньої спадщини великого новеліста істотно прислужився у другій половині минулого сторіччя Чернівецький університет, насамперед його професор Василь Лесин, автор докторської дисертації, кількох монографій та брошур і багатьох десятків статей про В. Стефаника. З його ініціативи та за найбезпосереднішою участю 1961 року відбулася в нашому університеті республіканська наукова конференція, присвячена письменникові. Учень В. Лесина Федір Погребенник також захистив докторську дисертацію, написану на матеріалі творчості В. Стефаника, видав книги “Василь Стефаник у слов’янських літературах”, “Сторінки життя і творчості Василя Стефаника”, “Василь Стефаник у критиці та спогадах”, “Василь Стефаник: життя і творчість у документах, фотографіях, ілюстраціях”. “Василь Стефаник” (семінарій) та ін. Крім того, Ф. Погребенник – автор низки художньо-біографічних новел про письменника, що друкувалися у збірках і періодиці та склали книжку “Камінний хрест” (на жаль, поки що не видану).

До постаті В. Стефаника звертали своє поетичне слово буковинці Михайло Івасюк (“Кам’яні намиста”), Галина Тарасюк

(“Мовчання Стефаника”), Василь Фольварочний (“Гриць”), Борис Бунчук (“Посмертне слово Стефаника до Черемшини”) та інші. Над прозовим твором про нього працював нещодавно згаслий Роман Андріяшик [4].

Через Чернівці й Буковину загалом В. Стефаник прокладав дорогу до румунського читача. Першим озвався цією мовою образок “Діти” – його переклад з’явився ще 1910 року в чернівецькому журналі “Жунимя литерарэ” (“Літературна молодь”) під псевдонімом Н.В. Лункашу. Як допоміг мені встановити доцент Микола Богайчук, за цим псевдонімом заховалися молоді тоді літератори Ніколає Ткачук і Васіле Марку. Перед тим, у 1908 р., вони інтерпретували румунською оповідання М. Коцюбинського “Пе-коптьор”. А до сторіччя від дня народження В. Стефаника в кишинівському видавництві “Картя молдовеняскэ” побачив світ томик творів письменника, куди ввійшли майже всі його новели та дещо з поезій у прозі. Переклади їх здійснили буковинці Іон Георгіце, Васіле Левицький, Іван Кушнірик та Микола Богайчук. Більшість творів книжки, що супроводжувалася передмовою В. Лесина, переклав І. Георгіце. За оцінкою О. Романця, його переклади відзначалися і найбільшою близькістю до оригіналів [9]. Перу того ж Іона Георгіце належить і чи не перший у молдавській літературі вірш, присвячений пам’яті Василя Стефаника, – “Український естамп” (його українську інтерпретацію, включену до двомовної збірки 1979 року “Ліри братерства”, здійснив Анатолій Добрянський).

Уродженець Чернівців Мойсей Фішбеїн (нині він проживає у Мюнхені) присвятив “світлій пам’яті В. Стефаника” свій “Диптих” (1975). У його мускулистих рядках – ствердження невмирущості створеного генієм:

Вони ідуть. І час не гоїть рани.

Вони ідуть у вічність по сльоті.

Вони ідуть, зацьковані святі,

Стефаникові західні селяни [12, 12].

Завдяки публікації в газеті “Буковина” від 13 вересня 2000 р., підготовленій чернівчанином Петром Рихлом, читачі мали змогу довідатися про довголітні взаємини Василя Стефаника з єврейським поетом і перекладачем на ім’я Бер Горовіц, котрий свого

часу мешкав у Станіславі та був найкращим інтерпретатором творів новеліста мовою ідиш. Хвилюючи розповідь про ці взаємини, повідану буковинцем, відомим у світі єврейським письменником Йосифом Бургом, було надруковано нещодавно мовою оригіналу в нью-йоркській газеті “Форвертс”. Таким чином, буковинець прилучився до популяризації геніального новеліста на американському континенті.

Василь Стефаник, за словами Ольги Кобилянської, “належав до Буковини”, шанував і любив її. Буковина цим дорожить і відповідає йому взаємністю.

1. *Бург Й.* Дві дороги / Переклад Петра Рихла // Буковина. – 2000. – 13 вересня.
2. *Кобилянська О.* Твори: В 5 т. - Т. 5. – К.: Держлітвидав України, 1963. – 767 с.
3. *Костащук В.* Володар дум селянських. – Ужгород: Карпати, 1968. – 190 с.
4. *Краснодемський В.* Ніхто не має влади над талантом // Голос України. – 1998. – 7 березня. – 10 с.
5. *Лесин В.* Василь Стефаник і Буковина // Рад. Буковина. – 1981. – 13 травня.
6. *Л. Г.* Синя книжечка. Образки Василя Стефаника... // Буковина. 1899. – 16(28) квітня. – Ч. 46.
7. [Мірна З.] Ще одна велика втрата // Час. – 1938. – 9 вересня.
8. *Олексюк Р.* Назавжди записаний до буковинської вітки українського народу // Рад. Буковина. – 1971. – 14 травня.
9. *Кобилянська О.* Альманах у пам'ять її сороклітньої письменницької діяльності (1887-1927) / Зладив Др Лев Когут. – Чернівці, 1928. – 312 с.
10. *Романець О.* Василь Стефаник молдавською мовою // Рад. Буковина. – 1971. – 14 травня.
11. *Стефаник В.* Повне збр. творів: В 3 т. – Т. 3. Листи. – К.: Вид-во АН УРСР, 1954. – 329 с.
12. *Українка Лєся.* Малорусские писатели на Буковине // Твори: В 10 т. – Т. 8. – К.: Дніпро, 1965. – С. 66-80.
13. *Фішбеїн М.* Диптих: Світлій пам'яті В. Стефаника // Вітчизна. 1975. – № 10. – С. 12.
14. [Б.п.] Василь Стефаник // Час. 1936. – 13 травня. – С. 1-2.
15. [Б.п.] Польсько-українська преса про Василя Стефаника // Час. 1937. – 3 січня. – С. 2-3.

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК І ВАСИЛЬ КАСІЯН: ДІАЛОГ МИТЦІВ

У творчій співдружності митців, у перегуку інтонацій їх творів, що доповнюють і збагачують один одного, у співпраці, взаєморозумінні народжується діалог. Це своєрідне спілкування, зумовлене суспільними ситуаціями, тематикою творчості, світоглядними та естетичними позиціями авторів, це спілкування митців у пошуках суттєвих відповідей на виникаючі в різних життєвих ситуаціях питання. Кожен митець зберігає право на самовираження та самоствердження таланту, самостійне існування його творів, вибір творчого методу і стилю. У мистецькій реальності існує поетизована цілісна гармонія образів, художня картина світу, що стає досвідом культурних здобутків. За таких умов ілюстрація стає своєрідною реплікою, реакцією на прочитані твори, літературні тексти – яскравою відповіддю, увиразненим словом наочних, зримих образів.

В.Стефаник і В.Касіян – письменник і художник, два світи, дві планети, але не інопланетяни. Їх єднала правда життя, інтерес до рідного народу. В.Стефаник і В.Касіян – людина і людина, наділені даром мови, порозумілись у співзвучності думок, щоб збагатити мову мистецтв. Мова і вдача визначили талант.

В.Стефаник і В.Касіян – митці особливого обдарування, неабиякого таланту, близькі за художніми смаками, образністю думки, усвідомленням свого покликання, ваги своєї творчості. Спогади дитинства, краси свого краю (обидва народились на Снятинщині) стали дорогоцінним скарбом, який у горнилі пошуків, постійного шліфування творчості виріс у пам'ятник для свого народу.

Від батьківської оселі, в якій жилося тісно, зате тепло, від милого погляду маминих очей, від веселих хрестин починався В.Касіян-митець. Тепло та біль душі В.Стефаник успадкував від маминої співанки про бузька і чайку, від маминої науки сестрі Марійці вишивати не в “три нитці, лишень дві поза іглу, бо фасольку будуть череваті”, від маминої тужливої оповіді за біду

Марійчину (новела "Вечірня година") [6, 101]. З чулості сердець, з віри в незнищеність людяності виростили їх художній хист та вміння, йшли від людей, щоб у конкретних образах повернутися знов до людей у своїй ширій простоті й непідробленості.

Ніколи не забував В.Стефанік тих, з чіх "губів злизав слова, з голів вичитав мислі, а з сердець виссав чувства" [6, 106]. І вилились на папір образи-персонажі добре знаних і близьких селян з їх поневіряннями, болями, сімейними негараздами, надіями щастя. У В.Стефаніка була своя цілком визначена позиція в ставленні до довкілля, в літературному русі доби. У листі до О.Маковея він писав: "Як ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, то треба писати безлично голі образи з життя мужицького. І хочь вони – сирий матеріал, то все-таки не декламація. Бо всякі речі надто прибрані, і ще з життя нашої інтелігенції, серед котрої нічого не діється, мусить вийти на декламацію. А серед мужиків так багато діється, що відти і сирий матеріал має хосен" [7, 323]. Так виростав модернізм В.Стефаніка: може, не стільки із "протиставлення нових виражальних і зображувальних засобів класичним формам мистецтва ХІХ віку" [9, 397], хоч це й наявне в його творчості, а скільки із протиставлення особистісної уяви далеким і чужим світам.

Із стефанівською проникливістю В.Касіян вдивлявся в обличчя людей, читав їхні характери, прагнув заглянути в тайники їхнього серця. Уяву художника хвилювали жебраки, які просили милостиню, чорнороби на непосильній поденщині, безробітні й бездомні, які спали в підвалах, на вокзалах. Так у спільній мові художніх образів постали трударі, знеможені, знедолені. Картини "Два робітники", "Обід робітника", "Безробітні на мосту" несуть у собі стефанівський лаконізм вислову, його манеру письма і стилю правдою фактів. Так народжувались новаторські тенденції в образотворчому мистецтві порубіжжя.

В.Стефанік став для художника "своїм" письменником, з яким звела доля, щоб ніколи не розлучатись у творчій співдружності. Ще десятилітнім хлопчиною прочитав В.Касіян видану в 1901 році збірку новел "Дорога". Книга, яка полонила літературну критику майстерністю в характеризованні людей, не могла не залишити слід у вразливому дитячому серці. Як стане згодом відомо,

запали у пам'ять не стільки багатство кольорової палітри, скільки образи простих людей. Яскрава показовість, досконала техніка вислову, сила імпресії, відсутність автора у фабулі, сюжеті послужили доброю основою для ілюстрування текстів.

У роки першої світової війни, коли В.Касіян за підозру в шпигунстві на користь російської армії загрожував розстріл, втрутився В.Стефанік, депутат австрійського парламенту. Несподівана зустріч митців відкрила простір для добротворної діяльності, свободи митецького самовияву, пошуків нових та спільних тем творчості, подарувала взаєморозуміння.

Після італійського полону по дорозі додому містечко Лебрінг стало притулком для молодого В.Касіяна. Саме тут під впливом споминів про пережите, побачене, прочитане були створені перші ілюстрації до творів Т.Шевченка, В.Стефаніка. З цих часів збереглися дві до "Кленових листків" і по одній до новел "Вістуні" та "Засідання", в яких художник намагався майже без змін відтворити ситуації, що привернули його увагу. "Ілюстрація вважається хорошою тоді, коли художник трактує образ у такому ж плані, як задумав письменник" [4, 17]. – напише В.Касіян уже зрілим майстром пензля, узагальнюючи свої художні студії в мистецтвознавчих працях.

За роки навчання в Празькій академії образотворчих мистецтв В.Касіян добре засвоїв науку свого професора Макса Швабінського, який ніколи не був нав'язливим. Так художник досягнув науковій закономірності творчості за вершинними здобутками Леонарда да Вінчі. Близьким стало для юного художника образне втілення простих людей на полотнах Рембранта і його мистецтво переливів світлотіней. Не дошукуючись, хто з митців більший, В.Касіян творив свій особливий світ мистецтва з життя, творів української класики та свого земляка В.Стефаніка. У рік закінчення академії В.Касіян завершив цикл дереворитів до "Кленових листків" (чотири ілюстрації до кожного розділу), що разом з титульною сторінкою і портретом письменника на фронтиспісі становлять цикл, об'єднаний спонукальною спільністю задуму і манерою виконання. Робота художника дістала громадянське визнання й була високо оцінена львівським журналом "Українське мистецтво".

Та найвищою оцінкою праці ілюстратора можна вважати подяку самого В. Стефаніка, висловлену редакції журналу “Світ” в рік святкування 30-річної літературної діяльності письменника. У кількох зворушливих словах вдячності – відчуття авторської втіхи, яку навіяла співзвучність художньої досконалості маляра із настроями новеліста.

Особливістю графічного втілення новел В. Стефаніка є глибоке відчуття художником експресивності образів, особливостей мовної палітри новеліста. У копіювання оригіналу стефанівського Івана з “Кленових листочків” на ілюстрації зафіксований момент розмови селянина-батька з кумами. Письменник не дав портретної характеристики героя, але уяву художника живили образи тих людей з глибокозапаленими очима, з простягнутими руками, які зустрічались у його юності щодня по дорозі в майстерню. У виразі обличчя, погляді Івана так багато спільного із злидарем, що зображений на другому плані на деревориті “Жебраки”. І руки в Івана такі чорні, вузловаті, висушені нелюдською працею, як у цього знедоленого. Так мовою графіки створено узагальнений, множинний образ людини-трудоаря з її правдою життя, з любов’ю і болем серця.

У Стефанікових простих і сильних словесних малюнках, його новелах віддзеркалені експресіоністичні принципи творчого освоєння дійсності, а що найважливіше, за словами Лесі Українки, – його нариси, “даючи нам одну спільну картину життя сільського люду, показують колективну душу його”. В ілюстраціях В. Касіяна карбуються не просто моменти із життя Стефанікових героїв, а передається художня правда – найбільша дорогоцінність справжнього мистецтва. І новели, і ілюстрації витворені завдяки розвиненим прикметам художницької спостережливості, інтуїції, умінню виражати духовно-змістову сферу героя.

Любов до уярмленого народу, роздуми про його долю сповнюють творчість митців глибоким психологізмом, високою емоційністю, задушевністю, а в спільній волі й смаках, у загальній згоді й порозумінні ними образи-персонажі ще більше увиразнюються, посилюється гострота їх звучання. У небайдужості до людської долі, у тонкому відчутті глибинних основ людської

природи були виконані також полотна “Селянка з Покуття”, “Гуцул”, що ніби доповнюють світ письменницьких помислів.

Малюнками було проілюстровано не одне видання творів В. Стефаніка, наприклад, 1933, 1951, 1956, 1959, 1972 рр. Виконані в різних техніках (суха голка, акварель, туш, перо) – ці твори характеризують В. Касіяна як доброго рисувальника, тонкого колориста, майстра чіткої лінії. Його ілюстрації, сповнені національною самобутністю, близькі до народної традиції, поповнили мистецтво демократичного спрямування і заявили світові про їх автора з неповторним обличчям.

В. Касіян подарував глядачам кілька портретів письменника, написаних із розумінням художньо-документального жанру. Бачимо В. Стефаніка в його літературному оточенні на портреті за відомою фотографією 1903 року на відкритті пам’ятника І. Котляревському, а також з побратимами по перу, його краями Л. Мартовичем та М. Черемшиною.

Найбільше вражає портрет з пейзажним тлом, на якому письменник зливається у тонку гармонію із світом природи, яку повсякденно з дитинства доводилось спостерігати митцям Снятинщини. У зрілі роки в автобіографічних спогадах “З мого життя” В. Касіян писав: “З нашого саду, що на подвір’ї, по дорозі до міста Снятина, видно як на долоні дзеркальне плесо Пруту, а за ним сіножать і кукурудзяні поля, а далі полотно залізничне, а ген на обрії голубі Карпати. Щоденно вони міняють величезні обриси, різні кожної пори року” [3, 122].

Ніби на фоні цього краєвиду, переливів нижних відтінків барв на передньому плані зображено В. Стефаніка, який у своїх помислах підноситься над водою, садами, селянськими хатами, полями. В. Касіян вдається до характерного композиційного засобу, притаманного творам романтичного напрямку: своєрідної монументалізації центрального образу.

Не одним добрим уроком для художника послужила виважена в кожному слові манера письма новеліста. Асоціації поетичних картин В. Стефаніка не покидали у творчій праці В. Касіяна, який не раз по пам’яті змальовував своїх земляків – микулинських селян і селянок, – ставлячи їх у ситуації Стефанікових новел. У читанні незрівнянних творів “покутського

Бетховена” талант художника зазнав самовдосконалення, само-вираження, творчого збагачення. Чи не від В.Стефаніка навчився В.Касіян “до матеріалу мистецтва, до художньої форми ставитися бережливо”, навчився “тої великої шляхетної простоти, яка є незмінним супутником мистецтва” [5, 122].

В.Стефанік так само зумів пізнати глибинну сутність малярської творчості художників періоду “Молодої Польщі”, Л.Вичалковського, Й.Станіславського. На час навчання письменника в Кракові припадає заснування Товариства польських артистів “Штука”, це був найінтелектуальніший, найцікавіший період у його біографії. Як справжній артист-маляр, В.Стефанік чи не з перебільшеною вимогливістю ставився до своєї праці. У його досконалій творчості багато чистоти й світла: “Я пішов від мами у біленькій сорочці, сам білий. А в серці моїм мій світ, шовком тканий, сріблом білим мережений і перлами обкинений...” [6, 173-174]. Слова В.Стефаніка, тонкі і різючі, як непомітні мазки пензля, відкривають простір для уяви.

Зримо відчутні вразливі картини життя В.Стефанік переніс у твори, які називав “дрібними нарисами”, “малими образками”, “образочками”. Письменник наче зі сторони спостерігав, фіксував і відтворював бачене, пережите. У системі образних уявлень перевага віддається зоровому сприйманню. Митець вмів створити гіперболізовану, символізовану картину світу, досягнути потужного емоційного ефекту, психологічного вибуху.

І.Труш вбачав у творчості В.Стефаніка малюнки, картини із сцен життя мужиків, “ілюстрації до процесу пролетаризації мужика”, виконані так вправно, що “жоден артист не потратить ліпше змалювати” [1, 39, 41]. На близькість творчості письменника до образотворчого мистецтва вказувала Леся Українка, вживаючи терміни “начерки”, “силуети”. Вона вбачала в яскравій і оригінальній творчості письменника-новеліста, “при всій її реальності, – не фотографії, а саме рисунки, ніби ескізи для майбутньої картини [8, 73-74].

Найвищу оцінку творам В.Стефаніка з огляду живописності дав Д.Лук’янович, що, читаючи її, не відразу скажеш: йдеться про поетичне ремесло чи про вправність художника-майлара: “Стефанік виявився великим чародієм, бо він так по-мистецьки малює

картину, що завсігди добре живої фарби, все поставить на своє місце, у відміреній перспективі: його картина чарує фарбами, світлом, тінями; мова голубить музикою; рисунок пластикою” [1, 82].

Особистісна улюблена колористика, – на думку дослідниці М.Хороб, – творить у стильовій манері В.Стефаніка максимальну настроєвість, експресивність у вираженні почуттів, ромайття імпресіоністичних мазків [10, 183]. Досліджуючи активне й обмежене вживання кольористичної лексики в новелах В.Стефаніка, М.Голянич відзначає, що “майстерність Стефаніка виявилась не тільки у вмінні створити кольористичну основу мікрообразу, а й визначити саме той компонент кольору, який би видозмінював внутрішню організацію тексту, викристалізовував нові грані образу” [2, 136]. Своєрідне живописне сприймання світу письменником позначилося на поетиці творів новеліста. Літературно-художнє оточення давало орієнтацію на певні естетичні, гуманістичні начала.

В.Стефанік також міг, хоч частково, черпати свій творчий запал, артистичне натхнення із живопису. Миті, зафіксовані художниками, в устах такого майстра слова, як В.Стефанік, починали діяти, рухатись, оживали спалахами болю.

Краса вирізьбленого словесного колориту новел В.Стефаніка, яка нагадувала добрим поцінувачам творчості письменника то образи Верещагіна, то мініатюрні мальовничі картини фламандського живописця Теньє, була б не повною, замкнутою, якби не перейшла у красу кольорових контрастів, гармонію теплих і холодних відношень дереворитів В.Касіяна. Живописна манера письма, ліризм, яскравість інтонацій, постійна думка письменника про людину перегукуються з розповідним характером полотен, насиченою емоційністю зображеного в ілюстраціях В.Касіяна. Стефанівські риси творчої індивідуальності, особливо живописність, яка виходила з докладних реальних спостережень, з віри в живу силу почувань народу, знайшли для себе співрозмовника. І з ласки таланту художника поетичний світ новел В.Стефаніка дістав нове вираження. Досконала рука майстра подала руку майстрові. Блискуча гранична точність віртуозів справи у діалогічній співпраці передала життя героїв в усій різноманітності й складності.

Таким чином, слово викликає думку, краса барв – почуття, увага налаштовує на діалог, діалог веде до цілком нових істин і переживань. Діалог митців являє собою організацію творчості, яка віддзеркалює життя, авторські погляди, характер художньої думки. Зорове світосприймання художника має необхідні умови, щоб стати органічною частиною словесної творчості, підсилити образні уявлення. Словесні образи бувають відгуком зримо незабутніх вражень, вони оживляють, одухотворяють зорове зображення. Сила вражень – основа талантів, що забезпечує їх еволюцію. Різноплановість і неоднорідність, багатозначність художніх образів гарантують гармонію мистецьких діалогів. Діалог митців – об'єктивна потреба, яка виявляє старі істини, дозволяє по-новому їх освітлювати, знаходити інші виміри, Діалог митців – творчий діалог, який відкидає примхи сваволі, спонукає до повного втілення справжньої самотності, ідентичності у предмет мистецтва, створеного згідно з істинами.

1. Василь Стефаник у критиці та спогадах. – К., 1970. – 482 с.
2. Голянич М.І. Кольористична лексика в новелах В. Стефаника // Стефаниківські читання. – Івано-Франківськ, 1990. – С.133-136.
3. Касіян В.І. З мого життя // Дніпро. – 1974. – № 5. – С.120-130.
4. Касіян В.І. Мистецтво графіки. – К., 1963. – 44 с.
5. Касіян В.І. Про мистецтво. – К., 1970. – 279 с.
6. Стефаник В.С. Зібрання творів: У 3-х т. – К., 1949. – Т.1. – 373 с.
7. Стефаник В.С. Твори. – К., 1964. – 551 с.
8. Українка Леся. Малорусские писатели на Буковине // Українка Леся Зібрання творів: У 12 т. – К., 1977. – Т.8. – С. 62-75.
9. Українська Літературна Енциклопедія: В 5-ти т. – К., 1995. – Т.3. – 495 с.
10. Хороб М.Б. Стефаник – модерніст і сучасна українська мала проза // Краківські українознавчі зошити. – Краків, 1998. – Т.VII-VIII. – С.181-195.

Любов ОБОДЯНСЬКА (Івано-Франківськ)

ОБРАЗ СТЕФАНИКА У ТВОРЧОСТІ БОГДАНА БОЙКА

Богдан Бойко першим в Україні удостоєний літературної премії імені Василя Стефаника. Його Диплом №1. На її врученні письменник, між іншим, сказав, що нести Стефаникову нагороду, Стефаників хрест буде дуже тяжко, тим більше, художник слова має її нести не тільки на собі, а і в собі...

“Студіював тоді Василь Стефаник у Краківському університеті на факультеті медицини. Йшла в його житті двадцять сьома весна” [1, 193], – так розпочинається твір Б.Бойка про Василя Стефаника “Витесати на камінних хрестах”. Тут жодних фабульних несподіванок, подійна канва ледь окреслена: Стефаник-студент навесні, на святого Юрія, вирушає з Кракова додому, до Русова. Але протягом невеликого відтинку часу (поїздки) автор розкриває перед читачем найголовніше: світосприймання й світорозуміння свого героя. Новела вибудована на основі переживань, вражень молодого Стефаника. “Що станеться з цим тихим, зуроченим немов кимось народом? Адже він був непокірний, страшний у гніві й розбишакуватий. Адже мав Довбуша, Наливайка, Мазепу і Хмельницького... Яка імперія на черзі, що його завоює і протрубить на весь світ про визволення?”

Очевидним є те, що при створенні образу Стефаника особливо важливу роль відіграє внутрішній монолог, який виступає як у формі прямої передачі його почуттів і думок, так і непрямої, невласне-прямої мови, чим автор досягає розширення сфери психологічного аналізу характеру героя, можливості розкрити найбільш невидимі душевні порухи. Тому Б.Бойко часто залишає свого головного персонажа з самим собою. Вибір саме цих засобів художнього творення диктувався й характером Василя Стефаника – самозаглибленого, інтелігентного, інтелектуального, безкомпромісного до себе. “Мені не лікаря, мені додому. Хоч на годину. Треба мужика. Рідного, такого, що не тільки раз бачив на краківському двірці, а щоб... Диви, цілими жменями паде мені волосся з голови від того вчорашнього вокзалу... Я заражений людською бідую... Мушу додому” [2, 198]. У даному випадку маємо доскіпливе, детальне дослідження найменших психоло-

гічних порухів душі героя, що характерне й для творчості самого Василя Стефаника.

Щоб якомога повніше розкрити його внутрішній світ, Богдан Бойко обирає вільний рух сюжету в часо-просторових площинах. Автор ніби злітовує в зіткненнях різного плану художні “блоки” (теперішні й минулі події, спогади, віз), медитації, діалоги тощо), щоб у цих компонентних контрастах вияскравити душу молодого Стефаника, який сам прагне глибин пізнання життя в його найрізноманітніших виявах, зрештою й самопізнання. Тому перед читачем постає і юнак, що милується своїм першим коханням, і людина, яка згадує своїх товаришів у Кракові, бо, на щастя, був не єдиним українцем у тамтешньому університеті, і люблячий син, що в думках лине до рідної неньки, котра вірувала у Всевишнього і вимолювала для дитини кращої долі, і свідомий українець, “заражений людською бідною”, для котрого питання: “Що станеться з нашим народом?” – було його головним болем упродовж життя.

Новела Б.Бойка засвідчує стильову самотність і послідовність письменника у створенні образів: манера розповіді суворо реалістична, фраза лаконічна, містка, сповнена експресії та емоцій, скрупульозний відбір слів і деталей, загалом усіх загальноестетичних принципів і формальних компонентів. Бере він у свою художню тканину лише те, без чого, власне, обійтися неможливо, те, завдяки чому досягається літературна цілісність. До речі, такий жанровий різновид лаконічної, ескізної новели, в основі якої лежить якась одна подія, одне сильне враження чи душевне потрясіння, утвердився у творчості ще в шістдесятих роках: згадаймо бодай такі його твори, як “Ціна життя”, “Останній з опришків”, “Біля пам’ятника Міцкевича”, “Волошки”, “Життя не вмирає”, “Тернистий шлях” та ін. Згодом стало виразніше помітним тяжіння письменника до розлогих прозових форм (скажімо, романи й повісті “Липовий цвіт сорок першого”, “Дорога додому”, “Столочене жито”, “Маки червоні”, “Остання надія”, “Останній ватажок”, “По голови...”), у яких ескізність, прагнення якнайточніше передати безпосереднє враження поступово доповнюються обширними психологічними характеристиками. Однак Б.Бойко ніколи не відходив від оповідання, не зрікався новел на тривалий час, навпаки, його мала проза ставала

зрілішою – художньо різноманітнішою, психологічно місткішою, про що свідчить аналізований нами твір.

Звичайно, легше було б конструювати сюжет, закручуючи якусь інтригу через пригодницько-реальні чи навіть візійні дії. Проте Богдан Бойко збудував його так, що він складається не з ряду розгорнутих подій та елементів, а з одного моменту, однієї події життя Стефаника – не мізерного, а такого, що зосереджує у собі всі ознаки і прикмети часу: “цілий світ у краплі води” (І.Франко). Автор вдався до зображення посиленого, надричного почуття героя, що й компенсує недостатність причинно-часової подієвості. Скільки страждань завдають Стефаникові побачені на краківському вокзалі земляки-емігранти! “Тікали з України до Америки... Страшна була та втеча. Ніби гналися за ними татари. Щастя хотіли. Вже не для себе. Для дітей. І тут же, на двірцевій почекальні, їх родили. Жовта, як віск, молодиця тримала на колінах десь дводенну дитину, сповиту в чорну від поту чоловічу сорочку з сирового полотна. Сиділи й бігали і більші дітлахи. Також жовті, як віск. Зелені, як трава [3, 195]. Тут і вболівання за долю земляків, і любов до них, і трагічна прикмета доби західноукраїнського регіону кінця ХІХ ст., і вражаюча всеохопленість та відкритість почуттів.

Однак у певні моменти (важливі з погляду автора) він порушує канони свого лаконізму, і перед читачем пропливають розлогі поетичні картини, створені розмаїттям епітетів, метафор. У спогадах про батька і матір вдається до піднесеної патетики, романтичності, символіки, уже ніби нікуди не поспішає, оповідь уповільнюється, відчувається, що автор не економить “корисну площу” твору: “І зараз же згадав, як тато колисав його на руках, вже великим хлопцем, коли захворів, цілу ніч, а вранці молотив. І ще згадав, як приїхав тато, коли він був у виділовій школі, де його вперше у житті почали бити. Тато спав з ним і тримав його голову цілу ніч на правій руці... Згадував, як колись малим “перший раз ішов з татом орати. Мама їх і воли, і віз з плугом і боронами кропила священною водою. Все згадував, як тато на полудне взяв його на коліна і тішився, що має вже свого погонича. А сестра ввечері його шкодувала...” [4, 201].

Таке вміле поєднання ліричного начала з реалістичним робить твір динамічним, емоційним, свідчить про художню майстерність письменника. До речі, саме на це свого часу вказували і

М.Стельмах, і О.Гончар, і П.Загребельний. Зокрема, у передмові до третього видання роману “Липовий цвіт сорок першого” М.Стельмах відзначав, що все це “написане добрим, переболілим серцем, у якому поєдналися і глибокий епос, і ніжна лірика, і сплески гумору, і їдь сарказму”. А П.Загребельний у листі до Б.Бойка писав: “Письмо Ваше щільне, суворо барвисте, мужнє, це справжня висока проза, про яку б малося мріяти багатьом із так званих письменників...” (З архіву Б.Бойка – Л.О.).

Зображуючи якийсь момент із життя героя, якусь мить, автор водночас уміло створює типово-узагальнені картини чи події. Це засвідчує опис земляків-емігрантів, розповідь про Івана Ахтемічука, якого в селі ще називали Переламаним. “Десять літ Іван був у війську. Прийшов додому – тата, ні мами не застав. Застав тільки спадок – кавалок дурного поля на найгіршому і найвищому горбі. На тім горбі хіба що жінки копали пісок, і зівав він ярами та ямами. А Іван мусив збирати хліб. Оба з конем довозили гною під горб, а Іван уже носив його мішком на самий верх. Весняні дощі і літні зливи споліскували той гній і зносили його з землею на діл, в яруги. То він забивав палі, обкладав свою частку дерном. Весь вік його минув на тім горбі... І ось знову Іван пре на той горб... і так само, як колись, на коневі і на Іванові виступили жили” [5, 202].

Кілька штрихів – і з них постає ціле трагічне, тяжке життя покутського селянина. Безперечно, Б.Бойко не прихильник класичної форми строго канонізованого оповідання (чи новели) з цілісним сюжетом. Натомість він занурюється у мікроаналіз настроїв героїв. У новелі “Витесати на камінних хрестах” письменник описує душевний стан Стефаніка-студента, зміни його настроїв у межах однієї ситуації – поїздки додому. Тут переживання цілком підкоряють собі подієву канву, герой Б.Бойка в даному випадку рефлексуючий. Можемо твердити, що новела є зразком літератури “поточку свідомості”. Але аби урізноманітнити її, зробити динамічнішим “внутрішній світ”, він пішов шляхом розширення “часо-простору” в душі героя. Тому перед читачем постає і древній Краків, де Стефанік познайомився з Іваном Трушем, Михайлом Бойчуком, Богданом Лепким, і Снятин, куди його десятилітнім привіз батько вчитися до “другої нормальної школи”, і рідний Русів із дорогими серцю людьми тощо.

Для розкриття внутрішнього світу героя, зокрема й мислительних процесів, письменник у свою поетику, крім уже згаду-

ваних внутрішніх монологів та власне-прямої мови, включає й інші засоби, зокрема використовує прийом сну, візії, характерні для поетики експресіонізму. Майстерно вміє відтворити уривчасті думки, асоціації героя в стані крайнього психологічного напруження. Тут якесь одне слово, миттєвий спогад вриваються у пам'ять, набувають майже символічного значення. Чи не найважливішим засобом психологічного аналізу стає в Б.Бойка художня деталь як фіксація моментального враження чи безпосередньої реакції на дійсність. На цю рису творчої манери вказували вже перші рецензенти його прози: В.Фащенко, П.Загребельний, М.Жулинський та інші. “Перед очима пішли то чорні, то зелені кола – недобрі привиди. Земля пахла могильно. Чомусь прийшло до нього, як було на похороні – старий Печенюк ховав сина. Мама і баби голосили. Тато і хлопи мовчали. Як на труну почали падати грудя за грудю, то Печенюк сказав:

Праце моя, праце!

І хлопи заревіли

[6, 201].

Таким чином, можемо зробити висновок, що сюжет у новелі “Витесати на камінних хрестах” Б.Бойка має безфабульну форму, бо він розгортається як психологічний рух; тут нема зіткнення персонажів, події розгортаються шляхом зіставлення, деталізації подоробиць життя галицького люду кінця ХІХ століття. Перед нами оголені людські почуття одного героя – молодого Стефаніка, переживання якого цілком підкоряють собі подійну канву. А все це, разом узятє, створює уяву про вибудований нашим країнином характер Василя Стефаніка, що вже тоді мучився долею України: “Що станеться з нашим народом? Цілий народ наш лежить тепер у муках, як жінка, що дитину плодить. Треба мені, ні дня не гаючи, ті страждання і судороги витесати на камінних хрестах. Треба, аби передовсім інтелігенція наша заразилася тими болями...” [7, 204].

1. *Бойко Богдан. По голови... По голови...* Івано-Франківськ: Нова зоря, 1998. – С.193.
2. Там само. С.198.
3. Там само. С.195.
4. Там само. С.401.
5. Там само. С.202.
6. Там само. С.201.
7. Там само. С.204.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Аверінцев С. – 5
 Андреев Д. – 188
 Андреев Л. – 260
 Андріяшик Р. – 471
 Андрусішин К. – 268-274
 Антонич Б.-І. – 167, 263, 356
 Антонович Д. – 81
 Арістотель – 414
 Арутюнова Н. – 18

 Барт Р. – 176, 447
 Багрянний І. – 21
 Баранович Л. – 119
 Барвінський О. – 61
 Бахтін М. – 175, 303, 422
 Бачинський Л. – 292, 437
 Бергсон А. – 99, 165, 217
 Бичко З. – 344
 Білецький О. – 27, 28, 92
 Білозерська Н. – 37
 Бланшо М. – 297, 300, 304
 Блок О. – 185, 188
 Бодлер Ш. – 294, 316
 Бондар М. – 149, 153
 Бородін В. – 53
 Будзиновський В. – 340
 Булгаков М. – 202
 Бунчук Б. – 471
 Буров А. – 214

 Вассіян Ю. – 298, 300, 303, 304, 411, 445
 Верлен П. – 294, 316
 Вергілій – 144
 Виготський Л. – 433, 434, 441, 443, 445

 Винниченко В. – 139, 141, 214
 Виспянський С. – 291, 292
 Вишенський І. – 119
 Вишневська Е. – 295
 Візнюк Й. – 268-274
 Вовчок Марко – 342, 343
 Возняк М. – 190
 Вороний М. – 184
 Вундт В. – 135

 Гауптман Г. – 294
 Гайне Г. – 144
 Гаморак О. – 251, 289
 Гаморак Ю. – 309, 311
 Гегель В. – 106
 Гемінгвей Е. – 252, 254, 457, 458
 Гете Й. – 92, 94, 101, 103, 182, 189
 Гнатюк В. – 405, 406
 Гнідан О. – 382, 405, 411
 Головка А. – 411
 Голянич М. – 479
 Гончар О. – 268, 319, 411, 484
 Горак Р. – 190
 Горбач Г. – 250
 Гординський С. – 263
 Грабович Г. – 16, 62
 Грабовський П. – 183
 Гребінка Є. – 219
 Гречанюк Ю. – 157
 Грицюта М. – 405, 411
 Грінченко Б. – 183, 226, 342, 346, 356
 Грушевський М. – 91, 320, 384, 415
 Гумбольт О. – 29
 Гундорова Т. – 157, 238
 Гусар-Струк Д. – 268-274

 Грещук В. – 344

 Данте А. – 96
 Дей О. – 156, 157
 Денисюк І. – 214, 219, 224, 253, 319, 322, 323, 382, 411
 Дессуар М. – 135
 Дзвонковська Ю. – 192, 193
 Дзюба І. – 69
 Донцов Д. – 23, 98, 99
 Драгоманов М. – 85, 94, 217

 Еко У. – 240
 Енштейн Н. – 449
 Естес К. – 361, 364, 370, 371

 Євшан М. – 162, 232, 310, 312
 Єфремов С. – 139, 214, 240

 Жулинський М. – 485
 Журовська Ц. – 192, 193

 Загребельний П. – 484, 485
 Загул Д. – 435
 Залевський Е. – 388, 391, 393, 394
 Залеський М. – 33
 Засенко О. – 231
 Зеров М. – 411, 415, 455
 Золя Е. – 135, 218, 219, 221
 Зуєвський О. – 92
 Зінокке Г. – 101

 Ібсен І. – 294
 Іванишин В. – 309, 441
 Івасюк М. – 470
 Івченко М. – 437, 445
 Ірчан М. – 411

 Йогансен М. – 262

 Кайзер Г. – 260
 Кант Е. – 101, 144
 Камю А. – 309
 Караванський С. – 344
 Карманський П. – 262
 Касіян В. – 473-480
 Каспрук А. – 149
 Каспрович Я. – 262
 Кафка – 297, 309
 Качуровський І. – 435
 К'еркегор Р. – 316
 Клиновий Ю. – 411
 Кляйст Г. – 101-115
 Кобилянська О. – 139, 141, 222, 308, 356, 382, 407, 418, 432, 465, 468
 Ковалик І. – 341, 342, 353
 Кодак М. – 146
 Козак С. – 62, 250
 Козланюк П. – 411
 Козоріс М. – 411
 Колесса Ф. – 382
 Кониський О. – 214
 Кононенко В. – 344, 355
 Конопніцька М. – 316
 Конт О. – 216, 217
 Костенко Л. – 20
 Костомаров М. – 8, 25-26, 145
 Косинка Г. – 411
 Костащук В. – 405
 Крушельницький А. – 347, 405
 Коцюбинський М. – 139, 141, 184, 214, 377
 Кошбук Г. – 264
 Кравчук М. – 411

- Красінський Ф. – 68
Кримський А. – 190
Крищенко В. – 5
Крушельницький А. – 347, 405
Куліш П. – 25-26, 68, 345
Кушнір В. – 406
- Ласло-Куцюк М. – 214
Леві-Строс К. – 443, 447-448
Левчик Н. – 151
Лепкий Б. – 52-61, 217, 290, 293, 312, 356, 357, 405-410, 437
Лепкий С. – 407
Лесин В. – 382, 405, 411, 465
Лесюк М. – 344
Липа Ю. – 162-177, 415
Липатов О. – 70, 71
Лисяк-Рудницький І. – 231
Лишега О. – 411
Лосев О. – 175, 199, 370, 371, 372, 374, 377
Лотман Ю. – 125, 176, 201
Лукіянович Д. – 456, 478
Луців Л. – 411
Луцький Ю. – 271, 274
- Макаров А. – 166, 171
Маковой О. – 139, 226, 229, 230, 231, 293, 320, 340, 432, 465, 468
Максимович М. – 145
Маланюк Є. – 25, 81, 91, 116, 186, 386
Манжура І. – 149
Манн Т. – 104, 105
Мартович Л. – 226, 229, 230, 343, 477
- Мастерова В. – 411-419
Матвіїшин В. – 214
Матейко Я. – 292
Матушек Г. – 263
Меґоффер Ю. – 292
Медвідь В. – 411
Метерлінк М. – 294, 456
Микуш С. – 382
Мирний П. – 139, 226, 342, 343, 345
Мірчук І. – 205
Міцкевич А. – 68, 72, 73, 96
Млаковий М. – 438-440
Мокрий В. – 250
Мопассан Г. – 219
Морачевський В. – 316, 466
Мудрий Софрон – 9
Мунк Е. – 260
Мюллер В. – 101
- Найманн Е. 415
Наливайко Д. – 27, 71, 214, 215, 224
Нечуй-Левицький І. – 139, 214, 356
Ніцше Ф. – 99, 182, 217
Норвід Ц. – 68
- Овсянико-Куликовський Д. – 433
Огієнко І. – 5, 345
Олексюк Р. – 465
Олесь Олександр – 406
Ольжич О. – 98, 99
Оркан В. – 290-292
Осьмачка Т. – 186, 187, 357, 366
Ощипко І. – 353
- Павлик М. – 226, 228, 229, 230, 405
Панько Т. 344
Пархоменко М. – 206, 208, 211
Пахльовська О. – 250
Петлюра С. – 84
Петрарка – 96
Піхманець Р. – 163, 168, 307, 382
По Е. – 470
Погребенник Ф. – 216, 224, 319, 382, 405, 411, 470
Погребенник Я. – 27
Полек В. – 467
Полюга Л. – 344
Пономаренко Л. – 412
Попова О. – 125
Потебня О. – 6, 163, 307, 433
Пушкін О. – 68, 68, 96
Пчілка Олена – 85
Пшибишевський С. – 262, 263, 291-293
П'ясецька О. – 266, 274
- Рабинович В. – 151
Рильський М. – 92, 363
Рільке Р. – М. – 144, 263
Романець О. – 460, 466
Рошкевич О. – 189, 190, 192
Рубчак Б. – 92
Рудницький М. – 343, 346
Руданський С. – 158, 159
- Савченко С. – 27
Самійленко В. – 225
Самчук У. – 298, 357, 266
- Свидницький А. – 139, 219
Сімович В. – 470
Сковорода Г. – 118, 146, 239
Слісаренко О. – 262
Словацький Ю. – 68
Смаль-Стоцький С. – 13, 340, 432, 467, 469
Спенсер Г. – 216
Стейнбек Д. – 457
Стельмах М. – 484
Стефаник В. – 214-219, 221, 224, 230, 249-255, 256-264, 266-275, 276-285, 286-296, 297-306, 307-315, 316-328, 329-339, 340-355, 356-381, 382-387, 388-393, 395-397, 359, 401, 403, 405-410, 411-419, 421, 425, 429-431, 432-448, 449-455, 456-463, 463-472, 473-479, 481-485
Студинський К. – 61, 405-408
- Тарасюк Г. – 270
Тарновська М. – 266, 274
Тарновський М. – 287
Тетмаєр К. – 295
Тичина П. – 24, 356
Тік Л. – 101
Ткачук В. – 411
Ткачук М. – 214
Топоров В. – 289
Труш І. – 340, 346, 382, 437
Туптало Д. – 118
Турбацький Л. – 340
Тютюнник Гр. – 411
- Уілрайт Ф. – 11
Уйтмен У. – 263

Українка Леся – 139, 181, 214,
308, 311, 317, 411, 456, 465
Уотсон Дж. – 462

Фашенко В. – 485
Федькович Ю. – 465
Филипович П. – 94
Фізер І. – 135
Фішбей М. – 471
Флобер Г. – 219
Фоєрбах Л. – 106
Фольварочний В. – 471
Франко З. – 344
Франко І. – 81-91, 92-100, 101-
115, 116-123, 125, 135-141, 146-
160, 162-176, 179-202, 203-213,
214-223, 225-231, 233-245, 288,
293, 317, 319, 320, 327, 340,
343, 346, 355, 373, 378, 382,
411, 414, 429, 435, 437, 440,
448, 449, 450, 456, 483
Франко О. – 468
Фромм Е. – 234
Фуко М. – 175

Хвильовий М. – 98, 99, 253,
395-403
Хороб М. – 479
Хороб С. – 256
Хоткевич Г. – 139, 412

Черемшина М. – 139, 316, 343,
450-455, 477
Черненко О. – 252, 253, 411,
434
Чехович Й. – 263
Чижевський Д. – 274

Чикаленко Є. – 217
Чопик Р. – 214, 382

Шабліовський Є. – 53
Шатобріан – 166
Шашкевич М. – 85
Шевельов Ю. – 344
Шевченко Т. – 5-18, 19-26, 27-
51, 52-61, 62-78, 135, 136, 137,
181, 191, 225, 277, 298, 308,
326, 345
Шекспір В. – 96
Шіллер Ф. – 101
Шопенгауер А. – 217
Шпенглер О. – 99
Штейнталь Л. – 135-136
Шубравський Є. – 53

Юнг К. – 5, 165, 170, 179, 180,
182, 197, 307, 308

Янів В. – 298, 415
Яновський Ю. – 411
Ярошенко В. – 262
Ясінський Б. – 60
Яструн М. – 263
Яценко М. – 143, 145
Яцків М. – 412

КОРОТКІ ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Кононенко Віталій – доктор філологічних наук, професор, академік АПН України, академік Вищої школи України, заслужений діяч науки і техніки України, ректор Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Салига Тарас – доктор філологічних наук, доктор філософії, професор, заслужений діяч науки і техніки України, завідувач кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка, декан філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка.

Матвійшин Володимир – доктор філологічних наук, професор, академік Вищої школи України, завідувач кафедри світової літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Качкан Володимир – доктор філологічних наук, професор, академік Вищої школи України, завідувач кафедри українознавства Івано-Франківської медичної академії.

Нахлік Євген – кандидат філологічних наук, директор Львівського відділення Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України.

Льницький Микола – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.

Рудницький Леонід – доктор філології, професор, академік НАН України, ректор Українського Вільного Університету в Мюнхені (Німеччина).

Криса Богдана – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.

Голянич Марія – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Гнатюк Михайло – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.

Клим'юк Юрій – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, докторант Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України.

Тарнашинська Людмила – кандидат філологічних наук, доктор філософії, старший науковий співробітник Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України.

Слоньовська Ольга – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Працьовитий Володимир – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.

Голод Роман – кандидат філологічних наук, завідувач кафедри мовознавства Івано-Франківської медичної академії, докторант Львівського національного університету імені Івана Франка.

Марчук Ганна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Ковальчук Алла – кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник Львівського відділення Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України.

Сеник Любомир – доктор філологічних наук, старший науковий співробітник Львівського Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України.

Хороб Степан – доктор філології, кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Грециук Василь – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови, директор Інституту українознавства Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Поліщук Ярослав – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Рівненського гуманітарного університету.

Мафтин Наталія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Голомб Лідія – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Ужгородського університету.

Микуш Степан – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.

Московкіна Ірина – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна.

Лесюк Микола – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри слов'янських мов, декан філологічного факультету Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Гарасим Ярослав – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української фольклористики, заступник декана філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка.

Баран Ярослав – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри іноземних мов Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Безхутрий Юрій – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна.

Хороб Марта – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Барчук Володимир – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови, заступник декана філологічного факультету Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Погребенник Володимир – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Київського національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова.

Піхманець Роман – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

ЗМІСТ

Хоцянівська Ірина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Вінницького педагогічного університету.

Осьмак Ніна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Київського національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова.

Цівкач Ольга – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Томчак Артур – магістр польської філології (Польща), викладач кафедри слов'янських мов Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Мельничук Богдан – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Хмелюк Майя – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури, докторант Волинського університету імені Лесі Українки.

Ободяньська Любов – кандидат філологічних наук, доцент, літературний редактор видавництва “Плаї” Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

I. ШЕВЧЕНКО

<i>Віталій Кононенко. Шевченкові архетипи</i>	5
<i>Тарас Салига. Шевченко і ми (до 187-річчя від дня народження Шевченка і 140-річчя з дня його смерті)</i>	19
<i>Володимир Матвіїшин. Європейське мистецтво у творчій рецепції Тараса Шевченка</i>	27
<i>Володимир Качкан. Із шевченкіани Богдана Лепкого (шкіц-студія)</i>	52
<i>Євген Нахлік. Проблема історіософічності Шевченкової поезії</i>	62

II. ФРАНКО

<i>Тарас Салига. Іван Франко. Погляд із третього тисячоліття (до 145-річчя від дня народження)</i>	81
<i>Микола Ільницький. Два варіанти фаустівського мотиву в поезії Івана Франка</i>	92
<i>Леонід Рудницький. Іван Франко і Гайнріх фон Кляйст: до початків української кляйстіяни</i>	101
<i>Богдана Крива. Іван Франко і українська християнська традиція</i>	116
<i>Марія Голянич. Прагматична навантаженість внутрішньоформної номінації у художньому тексті (на матеріалі оповідання І.Франка “Вугляр”)</i>	124
<i>Михайло Гнатюк. Психологізм в українській літературі кінця XIX – початку XX століття. Проблеми теорії: (концепція Івана Франка)</i>	134
<i>Юрій Клим'юк. Фольклорні жанри лірики Івана Франка</i>	142
<i>Людмила Тарнашинська. Іван Франко – Юрій Липа – Богдан-Ігор Антонич: народження “Нової дійсності” (До питання психології творчості)</i>	162
<i>Ольга Слоньовська. Від “Зів'ялого листа” до “Похорону” (Містика в далеко не містичних творах Івана Франка)</i>	179
<i>Володимир Працьовитий. Романтика княжих часів у драмі-казці Івана Франка “Сон князя Святослава”</i>	203

<i>Роман Голод. Елементи натуралізму в структурі оповідної прози Івана Франка і Василя Стефаника</i>	214
<i>Ганна Марчук. Іван Франко і розвиток сатиричних жанрів у західноукраїнській літературі кінця XIX – початку XX ст.</i> ..	225
<i>Алла Ковальчук. Добро і зло як морально-етичні координати людини у творах І.Франка з кримінальним сюжетом</i>	233

III. СТЕФАНИК

<i>Любомир Сеник. Василь Стефаник: погляд крізь століття</i>	249
<i>Степан Хороб. Есхатологічний тип художнього мислення в новелістиці Василя Стефаника (Функціонування есхатологічного напрямку)</i>	256
<i>Леонід Рудницький. Василь Стефаник в англomовному світі (до рецепції майстра української прози в Канаді й США)</i>	266
<i>Василь Грещук. Лексика новел Василя Стефаника: кількісний аналіз</i>	276
<i>Ярослав Поліщук. Краків як текст та естетична школа Василя Стефаника</i>	286
<i>Наталія Мафтин. Специфіка новелістичного мислення Василя Стефаника</i>	297
<i>Лідія Голомб. Міфологема шляху в творчій самосвідомості Василя Стефаника</i>	307
<i>Степан Микуш. Поетика жанрової структури у творах Василя Стефаника</i>	317
<i>Ірина Московкіна. Сміх у художньому світі “маленьких селянських трагедій” Василя Стефаника</i>	329
<i>Микола Лесюк. Василь Стефаник і українська літературна мова</i>	340
<i>Ольга Слоньовська. Міфологія кольору у новелістиці Василя Стефаника</i>	356
<i>Ярослав Гарасим. Етноестетика Василя Стефаника</i>	382
<i>Ярослав Баран. Відтворення прагматичної функції фразеологізмів у німецькому перекладі новели Василя Стефаника “Палій”</i>	388
<i>Юрій Безхутрий. Василь Стефаник і Микола Хвильовий: дві моделі світу</i>	395

<i>Володимир Качкан. Василь Стефаник у проекції Богдана Лепкого (за епістолярієм)</i>	404
<i>Марта Хороб. Василь Стефаник і Валентина Мастерова: риси трагізму авторської свідомості</i>	411
<i>Володимир Барчук. Образно-поняттєва модель світу в новелі Василя Стефаника “Діточа пригода”</i>	421
<i>Володимир Погребенник. Від антимілітаристського до національно-патріотичного пафосу</i>	429
<i>Роман Піхманець. Художньо-психологічні механізми виникнення естетичної реакції в творах Василя Стефаника (на матеріалі “Новини”)</i>	432
<i>Ірина Хоцянівська, Ніна Осмак. Філософія смерті – конфлікт доби (типологічний аналіз новел В.Стефаника “Скін” та Марка Черемшини “Дід”)</i>	449
<i>Ольга Цівкач, Артур Томчак. Психологія бихавіоризму і новелістика В.Стефаника (на матеріалі новели “Діточа пригода”)</i>	456
<i>Богдан Мельничук. Василь Стефаник і Буковина</i>	465
<i>Майя Хмельюк. Василь Стефаник і Василь Касіян: діалог митців</i>	473
<i>Любов Ободяньська. Образ Стефаника у творчості Богдана Бойка</i>	481
Іменний покажчик	486
Короткі відомості про авторів	491

Збірник наукових праць

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський університет імені Василя Стефаника

ШЕВЧЕНКО. ФРАНКО. СТЕФАНИК

Матеріали Міжнародної наукової конференції
(Івано-Франківськ, 14-16 травня 2001 р.)

Старший редактор – Олена БОЙЧУК
Художній редактор – Василь ВІТЕНКО
Літературний редактор – Любов ОБОДЯНСЬКА
Комп'ютерна верстка – Віра ЯРЕМКО,
Ліда КУРІВЧАК

НБ ПНУС



642693

Здано до набору 06.05. 2002 р. Підп. до друку 15.08.2002 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Офсетний друк.
Гарнітура “Таймс”.
Ум. друк. аркушів 30,75. Вид. арк. 31,25.
Наклад 1000 прим. Зам. 467.

Видавництво “Плай”
Прикарпатського університету імені Василя Стефаника
76000, м.Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57