

**ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

**Кафедра української літератури та теорії літератури  
Науково-дослідна лабораторія франкознавства  
Навчально-наукова лабораторія теоретико-методологічних  
проблем літературознавства**

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА  
XIX – XXI СТОЛІТЬ  
В СИСТЕМІ КЛАСИЧНИХ  
ТА НОВІТНІХ МЕТОДОЛОГІЙ  
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

**КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ**

**За редакцією Петра Іванишина**

Дрогобич  
П'освіт  
2022

УДК 821.161.2.09"18/20"  
У 45

*Рекомендовано до друку вченою радою Дрогобицького державного педагогічного  
університету імені Івана Франка  
(протокол № 11 від 13 жовтня 2022 року)*

**Автори**

Олег Баган, Олена Вовк, Ірина Дмитрів, Петро Іванишин, Віра Козачок,  
Мар'яна Маркова, Ігор Набитович, Сніжана Новак, Ігор Розлуцький

**Редакційна колегія**

Петро Іванишин (науковий редактор),  
Олег Баган, Ігор Набитович, Ігор Розлуцький (секретар)

**Рецензенти**

доктор філологічних наук, професор Григорій Клочек,  
доктор філологічних наук, професор Петро Мацьків

**Українська література XIX – XXI століть в системі класичних та новітніх методологій інтерпретації:** колективна монографія / За редакцією Петра Іванишина. Дрогобич: Півсвіт, 2022. 212 с.

ISBN 978-617-8003-99-9

Це видання, підготовлене колективом викладачів кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького педуніверситету, присвячене витлумаченню актуальних теоретико-історичних питань, зосереджених довкола українського письменства XIX – XXI століть. Окрім теоретичних проблем, що стосуються класичної та новітньої герменевтики, христологічної інтерпретації, модерністичного тлумачення, в монографії трактуються творчі досвіди відомих українських авторів (Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка, Б.Грінченко, М.Євшан, Д.Донцов, В.Бірчак, Є.Маланюк, Б.-І.Антонич, Л.Костенко, В.Шкляр), а також важливі питання шевченкознавства, франкознавства, лесезнавства, вісниківствознавства, метакритики. Видання розраховане на широкі кола читачів, передусім на фахівців-філологів: викладачів, учителів, докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів, а також усіх тих, хто цікавиться новітніми літературознавчими дискурсами.

УДК 821.161.2.09"18/20"

## ЗМІСТ

Передмова .....	5
-----------------	---

### Розділ І.

#### КЛАСИЧНІ ВИМІРИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ

ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПОНЯТЬ ГЕРМЕНЕВТИКИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ (НА МАТЕРІАЛІ КЛАСИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ) ( <i>Петро ІВАНИШИН, Віра КОЗАЧОК</i> ) .....	8
АСПЕКТИ МОДЕРНОСТІ У ХУДОЖНЬОМУ СЛОВІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ЛІТЕРАТУРНО- КРИТИЧНОЇ СПАДЩИНИ МИКОЛИ ЄВШАНА) ( <i>Ігор РОЗЛУЦЬКИЙ</i> ) .....	31
ОСНОВНІ ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ КОНСТАНТИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПЕТРАРКІЗМУ ( <i>Мар'яна МАРКОВА</i> ) .....	53

### Розділ ІІ.

#### УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ХІХ – ХХІ СТОЛІТЬ КРИЗЬ ПРИЗМУ НАЦІОСОФСЬКОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ

НАЦІОНАЛЬНІ ІДЕАЛИ ТА ІМПЕРАТИВИ У ТВОРАХ БОРИСА ГРИНЧЕНКА ДЛЯ ДІТЕЙ ( <i>Олена ВОВК</i> ) .....	62
ОСНОВНІ НАЦІОСОФСЬКІ КОНЦЕПТИ В ПУБЛІЦИСТИЦІ МИКОЛИ ЄВШАНА ( <i>Петро ІВАНИШИН, Віра КОЗАЧОК</i> ) .....	82
НАЦІОСОФСЬКІ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДМИТРА ДОНЦОВА ( <i>Олег БАГАН</i> ) .....	97
ОСМИСЛЕННЯ ЯВИЩА ЕМІГРАЦІЇ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА ( <i>Сніжана НОВАК</i> ) .....	108

СПОГАДОВА ПРОЗА ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА  
ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ  
(*Сніжана НОВАК*)..... 115

РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКА ВІЙНА  
В РОМАНІ «ЧОРНЕ СОНЦЕ» ВАСИЛЯ ШКЛЯРА:  
ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ  
(*Сніжана НОВАК*)..... 123

**Розділ III.**  
**ХРИСТОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНОЇ ТА**  
**НОВІТНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

ТЛУМАЧЕННЯ БОГА В ГЕРМЕНЕВТИЦІ  
ТА В УКРАЇНСЬКІЙ КЛАСИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ  
ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ  
(*Петро ІВАНИШИН, Віра КОЗАЧОК*) ..... 134

СВЯТООТЦІВСЬКА ТРАДИЦІЯ  
ТА ХРИСТІЯНСЬКА ФІЛОСОФІЯ  
У ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНІЧА  
(*Ірина ДМИТРІВ*) ..... 160

ХУДОЖНЯ СИМФОНІЯ КАЙРОСУ:  
РОМАН МИКОЛИ ЛАЗОРСЬКОГО  
«ГЕТЬМАН КИРИЛО РОЗУМОВСЬКИЙ»  
(*Ігор НАБИТОВИЧ*)..... 187

## ПЕРЕДМОВА

Українська література XIX – XXI століть потребувала і завжди потребуватиме нових інтерпретацій та реінтерпретацій. Цей важливий період в історії українського письменства завжди буде актуальним для науки про літературу. Визначатиме дослідницькі пошуки методологічна спрямованість наукового розуму. У нашому випадку дослідники продемонстрували плідність та перспективність використання низки класичних та новітніх методологій тлумачення: націософської (національно-екзистенціальної) герменевтики, христологічної інтерпретації, культурно-історичного та біографічного підходів, культурології, філологізму та ін.

Колективна монографія утворена трьома розділами, котрі репрезентують праці викладачів та аспірантів кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького педуніверситету. Саме в них і показано плідність використань давніх та нових герменевтичних підходів. У першому розділі здійснюється диференціація понять герменевтики та літературної герменевтики, досліджується специфіка модерністичного дискурсу, аналізується проблема петраркізму. Все це стосується експлікації класичних теоретико-літературних аспектів.

У другому розділі зібрано націософські студії: національних імперативів Б. Грінченка, націоцентричні концепти Лесі Українки, М. Євшана, Д. Донцова, В. Бірчака та В. Шкляра. Третій розділ показує христологічні сенси художнього дискурсу: інтерпретацію Божественних сутностей в класичній українській поезії, трансформацію святоотцівської традиції в Б.-І. Антонича, витлумачення кайросу в М. Лазорського.

Як і в попередніх кафедральних монографіях, автори цієї колективної студії сподіваються, що запропоновані у ній герменевтичні трактування розкриють зацікавленому читачеві нові теоретичні та історико-літературні обрії.

**Петро ІВАНИШИН,**  
доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри української літератури  
та теорії літератури  
Дрогобицького державного  
педагогічного університету  
імені Івана Франка

**Розділ І.  
КЛАСИЧНІ ВИМІРИ  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ**

## **ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПОНЬЯТЬ ГЕРМЕНЕВТИКИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ (НА МАТЕРІАЛІ КЛАСИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ)**

Когерентно-сміслова інтерпретація класичної української літератури, а особливо поетичних досвідів Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко, на рівнях герменевтичного “змістового розуміння” (Г.-Г. Гадамер) та вихід на вірогідний методологічний потенціал цих досвідів передбачає, на нашу думку, попереднє окреслення концептуальних питань, що стосуються виявлення гносеологічних можливостей такого типу наукового пошуку. Йдеться про цілий ряд герменевтичних “основопоньят” (М. Гайдеггер), котрі визначають теоретичні та практичні підстави можливого напрямку витлумачення національного сенсу модусів людського існування в межах мистецтва слова. Насамперед нам розходитьсь про з’ясування питань, пов’язаних із поняттями герменевтики, літературної герменевтики та сенсу.

Попередньо вважаємо за потрібне звернути увагу на вказаний вище момент виявлення практичних підстав витлумачення. Співвіднесення із теоретичною думкою думки художньої не містить для нас якогось риторичного чи вузько-ілюстративного значення. В межах нашого дослідження (тут та в інших теоретичних частинах, не кажучи вже про частини історико-літературні) таке співвіднесення має вагомий методологічний сенс, оскільки не лише ненав’язливо показує органічну близькість поезії та істини, а й прямо дозволяє помітити інтерпретаційні можливості художнього слова, котре “верифікує себе само” [1, с. 184].

У цьому дослідженні дозволимо собі дещо конкретизувати установлені погляди на людину (скажімо, як “розумну тварину”), вибравши той ракурс, котрий дозволяє розглянути літературознавчі антропологічні моделі – письменника, читача, персонажа – як герменевтичні істоти, причому національного типу. Погляд на людину саме як на людину герменевтичну впливає з ряду спостережень, в основі котрих, мабуть, лежить фундаментальне судження Арістотеля: “Всі люди від природи прагнуть до знання” [3, с. 65]. Важливим видається



і постійне окреслення людини у видатного німецького філософа і вченого Мартіна Гайдеггера як “мислячого” суцього, котре існує способом “розуміння”, і підкреслення всеохопності “герменевтичної свідомості” [12, с. 158] в його учня (іншого німецького герменевта) Ганса-Георга Гадамера, і концептуальне спостереження осовопложника герменевтики як окремої науки Фрідріха Шлейермахера (чи Шляйермахера), котрий вважав, що мистецтво розуміння необхідне не тільки для тлумачення текстів, але й “в обходженні з людьми” [13, с. 270]. Починаючи будь-яку герменевтичну розмову, очевидно, варто пам’ятати, що герменевтика – “це щось більше, ніж тільки метод наук або навіть позначення певної групи наук. Під нею мається насамперед на увазі природна здатність людини” [13, с. 270].

Прикладом такої герменевтичної людини у ліричній поезії є насамперед ліричний герой. У медитації Євгена Маланюка “Дні” осмислюється буття митця-емігранта, котрого “гнітить каміння поверхове” Нью-Йорку, котрий “гине” разом із Україною, “спів” котрого “гасне”. Однак і в цих умовах основою свободи героя стає його герменевтична здатність як здатність власне художня (підсилена образами Бетховена та Едгара По): “...І все ж ти знаєш: ти не бранець, / Ти носиш віщий дар” [36, с. 518].

Звідки б не виводили значення слова герменевтика (чи то від імені посланця й тлумача волі Олімпійських богів бога Гермеса [58, с. 288; 13, с. 86], чи то від давньогрецьких слів ἐρμηνεύειν (перекладати) [58, с. 288] або ἐρμηνεύω (пояснюю) [51, с. 127]) вона постає фактично сучасницею антично-християнської європейської культури, народжуючись у різноманітних творах давньогрецьких екзегетів, софістів та риторів, згодом концептуалізується у межах філософських досвідів Платона, Арістотеля та багатьох інших відомих нам любу мудрів античності, проходить бурхливий розвиток у період християнської екзегетики, не припиняє розвиватися й у добу Нового часу, стає класикою й підіймається до рівня окремої науки, методології, філософської дисципліни у фундаментальних працях Ф. Шлейермахера, В. Дільтея, М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, Е. Бетті, П. Рікера та ін. [17, с. 13 – 235; 13, с. 86 – 108; 26]

Загалом поняття “герменевтика” окреслюються перед сучасним вченим за допомогою трьох основних доволі тісно переплетених між собою визначень (оминаємо значення герменевтики як допоміжної філологічної, юридичної чи теологічної дисципліни, а також як загальної назви для позначення сукупності різних стратегій інтерпретації). По-перше, під герменевтикою розуміють “класичну дис-

ципліну, що займається мистецтвом розуміння текстів” (при цьому “текстом”, для прикладу, може виступати будь-який твір мистецтва) [12, с. 158]. У межах цього визначення герменевтика постає перед нами і як класична філологічна, навіть суто літературознавча наука, котра говорить “про цілі, шляхи і правила витлумачення літературних творів” [58, с. 278]. Ф. Шлейермахер підкреслював взаємозв’язаність герменевтики і критики як філологічних дисциплін: “Перша є взагалі мистецтво правильно розуміти мовлення іншого, передусім письмове; інша – мистецтво правильно оцінювати і на основі достатньої кількості свідчень і даних констатувати справжність письмових текстів та їх частин” [58, с. 278].

Друге визначення пропонує поглянути на герменевтику як на “фундамент гуманітарних наук” [12, с. 159] – “теорію і методологію будь-якої інтерпретації, в тому числі творів образотворчого мистецтва” [58, с. 279]. Характерно, що про таке визначення йдеться не лише у герменевтів типу Вільгельма Дільтея (котрий цілеспрямовано розробляв гуманітарно-методологічний потенціал герменевтики), а й у вчених, котрі, займаючись у суті своїй масштабними методологічними пошуками (можливість поставлення і вирішення питання про буття у М. Гайдегера чи експлікація основ філософської герменевтики у Г.-Г. Гадамера), доволі скептично ставились до самого терміна “методологія”, вважаючи його більше придатним для природничих наук. Звідси й оте непрямо спрямоване проти дільтеївської теорії застереження М. Гайдегера в “Бутті і часі”, що лише у герменевтиці “як тлумаченні буття присутності”, котра “онтологічно розробляє історичність присутності” “коріниться те, що може бути названо... методологією історіографічних наук про дух” [58, с. 56].

У межах третього визначення герменевтика постає у своєму, мабуть, первісному вигляді як “насамперед вправна практика” тлумачення [13, с. 86]. У цьому ж сенсі вона, як видається, цінна і для М. Гайдегера, коли, стаючи епітетом феноменології, означає само тлумачення [58, с. 288]. Для нас упродовж студії будуть цінними усі три основні значення герменевтики, умовно кажучи, – дисциплінарне, методологічне та практичне, хоча у межах власне художньо-літературного дискурсу частіше переважатиме, очевидно, третє.

Сутність літературної герменевтики (ще художньої чи художньо-літературної) [24, с. 215 – 227] доцільно, на нашу думку, експлікувати, виходячи із поліфункціональності художнього твору. Окрім двох основних взаємопов’язаних функцій мистецтва слова (і водночас двох аспектів художньої ідеї) – естетичної та духовнотворчо-інтенці-

ональної [12, с. 156; 39, с. 282 – 288; 69, с. 180 – 193; 22, с. 30 – 31; 21, с. 37 – 41] – виділяють чимало інших функцій. Серед них не останнє місце посідають культуротворча, гносеологічна, герменевтична, знаково-комунікативна, інформативна, металінгвальна, аксіологічна, візіонерська, людинознавча, націознавча тощо [31, с. 453 – 455; 22, с. 33 – 35; 21, с. 37 – 41]. Вивчення саме цих споріднених епістемологічних функцій (на чолі з герменевтичною та гносеологічною), спрямованих на пізнання, розуміння, глумачення, інтерпретацію, осмислення тощо в межах художнього твору, дає підстави говорити про іманентний герменевтичний потенціал художньої літератури.

На цей потенціал вказували різні мислителі практично в усі часи формування окцидентального метадискурсу (хоч по-різному і не завжди з однаковою інтенсивністю та послідовністю). Польський естетик Владислав Татаркевич зазначає, що поезію “уже за стародавніх часів, а ще більше за часів середньовіччя... мали за різновид філософії чи віщунства, а не за мистецтво” [55, с. 19]. Цьому підтвердженням є цікава практика віршового вираження пророцтв, що мала місце і в Давній Греції, й у Давньому Римі, свідченням чому є численні згадки про такого типу традицію в античних авторів.

Так, наприклад, римський історик Тит Лівій у двадцять п'ятій книзі своєї “Історії” згадує про той богобоязливий переполох, який справили на римлян “вірші, складені Марцієм, славним віщуном”. Повірити в пророчий характер інших віршів змусив преторів та сенаторів перший твір, у котрому зображалась недавно пережита катастрофічна поразка під Каннами: “Від річки, нащадок троянців, Канни біжи, нехай не змусять тебе чужоземці схопитися з ними на Діомедовій рівнині. Але ти не повіриш мені, поки не залиєш кров'ю рівнину і не понесе ріка багато тисяч твоїх убитих з плодючої землі в море велике; риbam, птиці та звірам, що населяють землі, за їжу буде плоть твоя: так повідав мені Юпітер” [30, с. 244 – 245]. Інший приклад дає нам античний історик та географ грек Павсаній у першій книзі свого “Опису Еллади”. Згадуючи смерть знаменитого епірського царя Пірра під час битви в Аргосі, він посилається на вірші “місцевого екзегета Лікея”, де стверджується, що жінкою, котра кинула черепицю на голову царя, була сама богиня Деметра [42, с. 45].

Немов продовжуючи цю давню традицію, в образі пророка часто постає перед нами, наприклад, ліричний герой Тараса Шевченка, котрому, як-от у поезії “І станом гнучим, і красою...”, “щось пророче... зазирає в очі”, котрий (через сон) передбачає майбутню нещасливу долю молодой красуні [63, т. 2, с. 228].

Для давніх греків поезія (в ті часи і надовго після цього – синонім художньої літератури) була “знанням найвищого класу, адже сягала духовного світу, заходила у спілкування з божественними істотами” [55, с. 78]. Цю божественно-гносеологічну роль Платон розумів саме як герменевтичну, бо вважав поетів “екстатичними тлумачами богів” [55, с. 90]. Так, скажімо, в “Іоні” філософ твердить, що поети “не завдяки вмілості... говорять, а від божественної сили; якби вони завдяки вмілості добре говорили про одне, то могли б говорити й про інше, тим-то Бог, віднімаючи в них розсудок, послуговується ними як своїми слугами, віщунами та божественними провидцями, щоб ми, слухачі, знали, що не люди, які не в своєму розумі, говорять такі важливі речі, а то промовляє сам Бог, через них звертаючись до нас”. Як приклад, Платон наводить створення знаменитого пеану “найслабшим поетом” халкідянином Тинніхом: “Ось тут-то, по-моєму, Бог найпереконливіше показав нам, аби ми не сумнівалися, що не людські ці прекрасні творіння і не людям вони належать, а божественні й належать богам, а поети – не що інше, як тлумачі богів, одержимі тим богом, якому хто підвладний” [43, с. 73].

Арістотель вказував на метафізичну глибину мистецького гнозису: “Ми вважаємо, що знання і розуміння стосуються більше мистецтва, ніж досвіду, і вважаємо тих, котрі володіють якимсь мистецтвом, більш мудрими, ніж тих, що мають досвід, бо мудрість у кожного більше залежить від знання, і це тому, що перші знають причину, а інші ні. Насправді, ті, що мають досвід, знають “що”, але не знають “чому”; ті ж, що володіють мистецтвом, знають “чому”, тобто знають причину” [2, с. 66]. Продовжуючи цю тенденцію, естетика стоїків визнавала за поезією здатність “пізнавати правду навіть глибше, ніж філософія” [55, с. 284]. Знаменитий представник римської стоїчної філософії Луцій Анней Сенека у своєму восьмому моральному листі зауважує: “Як багато поетів кажуть щось таке, що філософи вже сказали, або саме їм належить це сказати!”. І далі наводить приклад одного з віршів Публілія, “пов’язаний з філософією”, котрий глибокодумно стверджує, що “випадковий набуток – не наш набуток”: “Чим випадок утишив, – не твоє воно” [49, с. 52].

Закономірним є, отже, розгляд сучасною герменевтикою давніх поетів саме як “грецьких мислителів” [58, с. 240]. Для Гадамера, наприклад, творчість Есхіла стає концептуальним, фактично, герменевтичним “свідченням” у сенсі виявлення екзистенціальної “суті досвіду” як “досвіду людської кінцевості”: “Він-бо (Есхіл. – П.І.) знайшов, чи, точніше, розкрив у її метафоричному значенні формулу, що дає вира-

ження внутрішньої історичності досвіду: вчитися через страждання (pathei-mathos)” [12, с. 331].

У наступні культурно-історичні епохи (Середньовіччя, Відродження, Новочасову добу) окреслення герменевтичної функції мистецтва слова, попри можливі різнотлумачення, тільки поглиблювалось, увиразнювалось, концептуалізувалося. На думку італійського естетика і семіотика Умберто Еко, для св. Томи, наприклад, естетична візія (visio) була “актом судження”, “розмірковуванням про річ”. Схоластика припускала, що поетичну творчість “можна назвати також і філософствуванням”, а передгуманісти (як-от Муссато) стверджували, що “поезія – це наука, котра сходить з небес, божественний дар”, і навіть використовували доволі розпливчастий, на думку італійського вченого, але важливий для нас у контексті герменевтичної експлікації термін “поет-богослов” [67, с. 129, 156 – 157]. Не випадково й Бокаччо називав поезію “пасією, що осягає суть, а осягаючи, промовляє і навчає” [55, с. 104].

Як характерний приклад української теоретичної думки XVII ст., котра погоджувалась із висловлюванням Арістотеля про те, що поезія філософічніша від історії, варто згадати розмірковування Феофана Прокоповича з приводу пізнавальної функції в межах “повчальної мети поезії”. Думки ці наводить український учений Григорій Сивокінь у своїй уже класичній студії “Давні українські поетики”: “Філософ-політик учить: таким повинен бути хоробрий; поет оспівує: такий був Улліс, такий Еней. Отже, поезія відрізняється і від філософії, і від історії, і ніби торкається їх обома руками” [50, с. 79].

Близькість між поезією і філософією, що прямо вказує й на інтерпретаційні можливості красного письменства, стала особливо видимою в епоху Романтизму, коли, скажімо, Фрідріх Шеллінг вважав мистецтво за “органон філософії”, а Гегель вбачав у ньому “образ абсолютного духу, який зазвичай втілюється в об’єкті споглядання, а не відображає абстрактне поняття істини” [10, с. 154]. Характерно, що Шеллінг цю близькість обґрунтовує цілком герменевтично, оскільки його насамперед цікавить не мистецтво “прекрасної видимості”, а “більш святе мистецтво, котре древні називали знаряддям богів, сповіщенням божественних таємниць, розкриттям ідей”. Саме таке мистецтво для німецького філософа “точно відповідає філософії і само є лише її досконале об’єктивне відображення” [64, с. 41, 66]. Прикладом “письменників-філософів” того періоду для Гадамера стають, наприклад, Шіллер і Фіхте [12, с. 364].

У “лінгвопсихологічній” (за І.Фізером) концепції українського філософа і вченого Олександра Потебні маємо спробу критичного осмислення та творчого розвитку цілого ряду філософських і герменевтичних ідей (наприклад, гегелівської ідеї читацької інтеграції сенсу), пов’язаних, зокрема, і з тлумачними аспектами художнього слова. Український мислитель виходить із спорідненості слова та літературного твору, і тому “як мова є діяльністю, відомим способом мислення, так і поезія і проза є також способи мислення, прийом думки” [45, с. 228]. Більше того, він вважає, що “слово тільки тому і є органом думки і безумовною умовою всього подальшого розвитку розуміння світу і себе, що початково є символом, ідеалом і має усі властивості художнього твору (виділення наші. – П.І.)” [44, с. 182].

Переконливо про літературну творчість як про орган мислення свідчать твори Т.Шевченка, особливо ті, де з’являється образ поезій-“дум” (порівняйте із прямою цитатою у назві медитативної візії Є.Маланюка за 1930-й рік – “Думи мої, думи...” [36, с. 175 – 176] – або із Марусею Чурай в Л.Костенко, що “думає піснями” [29, с. 163]), котрі ліричний герой і посилає в Україну (“В Україну ідіть, діти!” [63, т. 1, с. 126] (“Думи мої, думи мої...” (1840)), і котрі вже на засланні виглядатиме з України. Посилатиме в те, і виглядатиме фактично із того, що можна б назвати основою існування його як людини, а значить – національною основою художнього мислення:

Прилітайте, сизокрилі  
Мої голуб’ята,  
Із-за Дніпра широкого  
У степ погуляти  
З киргизами убогими [64, т. 2, с. 118].  
 (“Думи мої, думи мої...” (1848))

Важко не погодитись у цьому плані із літературно-інтерпретаційним спостереженням видатного українського герменевта академіка Степана Смаль-Стоцького стосовно Шевченкових “дум”: “Шевченко, очевидно, розумів свої поеми так, що вони є поетичною реалізацією вислідів його глибокого роздумування над спостереженими явищами людського життя та над усякими зовнішніми і внутрішніми враженнями. Тому й назва – думи” [53, с. 194].

Відомий герменевт, представник “філософії життя” Вільгельм Дільтей (чи Дільтай) вважав, що “осягнення життя”, в основі котрого лежить “природний погляд” на нього, “виступає в поетові в посиленому вигляді”. Поет “схоплює значущість життя” [17, с. 432 – 433].

Тому німецький мислитель називав великих письменників “великими майстрами тлумачення” і свідомо орієнтував герменевтику на “життерозуміючу” поезію, “підкреслюючи значення останньої для розуміння духовного життя та історії” [41, с. 106].

У теоретиків та практиків модернізму не бракує висловлювань, що стосуються пізнавальної та витлумачувальної спроможності мистецтва слова. Так, для прикладу, російський поет Андрій Бєлий вважав мистецтво “геніальним пізнанням” символічного типу (котре в сучасності набирає рис пізнання релігійного): “Будь-яке мистецтво за суттю символічне. Будь-яке символічне пізнання ідейне” [4, с. 246]. Англійський письменник і вчений Томас Стернз Еліот, осмислюючи поезію як глибоко національний, націотворчий феномен та критикуючи ідею “всесвітньої одноманітності”, між іншим, вказує і на таку функцію поезії, як “нове витлумачення уже знайомого досвіду”, котра також допомагає літературі “збагачувати наш духовний світ і відточувати здатність сприйняття оточуючого” [69, с. 184].

Не випадково онтологічна (чи філософська) герменевтика часто звертається до поетичного досвіду різних митців (переважно ХІХ і ХХ століть) як до рівноправного партнера у філософському та герменевтичному діалозі. Показовими у цьому плані є судження Г.-Г. Гадамера про те, що поезія Рільке, який “у філософському плані” “належить до когорти Гегеля” [11, с. 257], є “інтерпретацією буття”, а поезії Маларме “місяць у собі майже гегелівську термінологію” [14, с. 144].

Схожий ракурс інтерпретації дозволяє вийти на промовисті епістемологічні моменти, що стосуються спадщини українських авторів. Тим більше, що навіть, для прикладу, філософські погляди Івана Франка часто виражалися лише в художніх творах: “Його (Івана Франка. – П.І.) екзистенційно-філософська позиція втілена не у теоретико-філософських працях, а у драматичних поемах і поезіях за допомогою літературно-художніх засобів” [37, с. 86]. Як змістилище історіософської мудрості характеризує в авторському післяслові збірку “Земля й залізо” (1930) Євген Маланюк: “Книга ця висушена гарячим вітром історії, обезбарвлена їдкими кислотами спізнілої, ретроспективної мудрості. Але в цій книзі скудної лірики й ослабленого мелосу мусить хоч зрідка розкриватися Софія сучасної й темної історії України: роки 1918-1920 освітили її особливим, незабутнім світлом” [36, с. 622].

Варто відзначити, що онтологічна герменевтика ХХ ст. в особі свого основоположника Мартіна Гайдеггера та його послідовників

часто зверталася до окресленої нами проблеми – художньо-літературної герменевтики. В основу пізнання цього явища може бути покладена думка німецького філософа про те, що “кожна осмислююча думка є поезія, а кожна поезія – думка” [58, с. 273]. У доповіді “Що означає мислити?” герменевт суттєво поглиблює цю проблему, виявляючи підставу можливість спільності між філософією та літературою: “Сказане поетом і сказане мислителем ніколи не одне і те саме. Але і те, й інше можуть промовляти різними способами одне”. Відбувається так у випадку, коли “поезія висока, а мислення глибоке” [60, с. 141]. Висота ж поезії і водночас глибина “художньої думки” досягається тим, що “твір виводить з прихованості у відкритість” і таким чином підводить нас до істини як “відкритості прихованого” [58, с. 224, 238]. Порівняйте у Є.Маланюка: “Мистецтво взагалі, поезія – зокрема і перш за все – стоять на грані прозріння, бачучи крізь феноменальність дійсності, відчуваючи саме ентелехію (термін Аристотеля) буття” [35, с. 393].

Для Ганса-Георга Гадамера важливим є відзначити герменевтичний характер художнього дискурсу (його спрямованість на розуміння) через спорідненість із філософією: “Поезія, навіть найменш зрозуміла, народжується в розумінні і для розуміння. На цьому засновано тісний взаємозв’язок поезії і філософії” [7, с. 152]. Водночас німецький мислитель, продовжуючи традицію Аристотеля і Шеллінга, неодноразово у своїх працях вказує на глибинну евристичність мистецтва, котре постає як “справжній органон філософії, якщо не її суперник, що переважає її у всьому” [8, с. 9].

Такі спостереження дозволяють нам, слідом за Гадамером, вийти на виразну герменевтичну значущість мистецтва слова. Філософ говорить про виняткову “істинність” мистецтва як “позанаукового способу пізнання”, оскільки “в творі мистецтва осягається істина, якої годі добути всіма іншими шляхами” [12, т. 1, с. 7,8]. (До речі, в інших роботах відзначається “неістинність” кітчу, котрий теж претендує називатись мистецтвом [10, с. 160].) Таким чином “художній досвід”, досвід, взятий із твору мистецтва, “містить у собі розуміння, отже, сам він являє собою герменевтичний феномен (виділення наше. – П.І.), але тільки не в розумінні наукового методу” [12, т. 1, с. 101].

(Цікаво, що деякі християнські мислителі ХХ ст. взагалі заперечують можливість гносеологічного пізнання творчості. Вони говорять про можливість пізнання творчості виключно зсередини самої творчості (отже, стосовно художньої творчості – виключно шляхом художньої, не наукової, герменевтики), як це спостерігаємо у роз-



міркуваннях Миколи Бердяєва: “Пізнавальне вирішення природи творчості можливе лише для творчого пізнавального акту. Творчість пізнається лише творчістю, подібне – подібним. Тому справжня природа будь-якої творчості невідома ні науці, ні вченню про науку, тобто гносеології” [5, с. 112].)

Навіть цей схематичний огляд дозволяє ствердити наявність перспективних методологічних можливостей, які відкриває перед дослідником теорія, що використовує інтерпретаційний потенціал художнього твору. Виходячи із опрацьованого теоретичного матеріалу та, частково, емпіричного літературного досвіду, враховуючи наявність у герменевтиці окреслень типу “художнє” тлумачення [58, с. 490] (М. Гайдеггер) чи художня інтерпретація (поняття “інтерпретація”, на думку Г.-Г. Гадамера, “прикладається не тільки до наукового витлумачення, але й до художнього відтворення” [12, т. 1, с. 369]), маємо підстави дати власне верифіковане визначення досліджуваного поняття. (Водночас звичне значення терміну “література герменевтика” [1, с. 180] (як окремої методології чи літературознавчої дисципліни), котре використовується і в зарубіжному, і в сучасному українському літературознавстві, закономірно розшириться.)

При цьому доцільно також розрізнити розширене і звужене значення поняття “літературна герменевтика”, що, своїм чином, зумовлює і дві дефініції цього інтелегібельного феномена. У ширшому значенні, котре переважно використовуватимемо у нашому дослідженні, літературна герменевтика – це насамперед практика і, за певних обставин, теорія інтерпретації буття, котру автор презентує в художньому літературному творі, а реципієнт пізнає через цей твір. У вузькому – це практика і теорія інтерпретації явищ літератури, виражена у літературних творах.

Виникає питання, чи не заходимо ми надто далеко, коли наважимося вжити у нашій дефініції начебто неспівмірний щодо художнього дискурсу термін “теорія”? На таке використання слова є вагомі підстави. По-перше, вживаємо термін “теорія” у його гайдеггерівському тлумаченні (репрезентованому, наприклад, у доповіді “Наука й осмислення”). Німецький мислитель виводить теорію із давньогрецького розуміння двох способів життя “біос феоретікос” (“спосіб життя споглядача, котрий вдивляється в чисту явленість при-сутнього”) і “біос практикос” (“спосіб життя, присвячений дії і діянню”). Подальші етимологічні розміркування герменевта приводять його до висновку, що “феорія” (звідки й походить наша “теорія”) “буде шанобливою увагою до неприхованості присутнього”. Якщо врахувати, що непри-

хованість (“алетейя”) перекладається як істина, то зрозумілим стане висновок філософа: “Теорія” в давньому, тобто ранньому, зовсім не застарілому сенсі є оберігаючою увагою до істини (курсив наш. – П.І.)” [58, с. 243].

По-друге, схожим шляхом свого часу пішов Г.-Г. Гадамер, випрацьовуючи свій варіант філософської герменевтики. В другому томі “Істини і методу” цей німецький мислитель ділиться з нами генезою власного теоретичного пошуку: “...я шукав герменевтичну структуру спочатку не в досвіді, обробленому в науці, а в досвіді мистецтва й самої історії, з якими, як із своїми предметами, мають справу так звані гуманітарні науки” [13, с. 297].

Таким чином, говорячи про літературну герменевтику ще й як про “теорію інтерпретації”, ми не робимо логічної помилки, оскільки маємо на увазі те, що вона постає перед нами не лише як практична екзегетична діяльність, але й як оберігаюча увага до істини (неприхованості) в межах здійснюваної інтерпретації, справді як “органон філософії”. Таке розуміння теорії має пряме методологічне значення, якщо врахувати усі значення терміна “методологія” (про що нижче). Крім того, це розуміння прямо виводить нас на пошук цілком вірогідного теоретичного потенціалу літературної герменевтики як художньої інтерпретації, що має, на наш погляд, велике значення для методологічного оновлення та розвитку сучасного літературознавства як науки, тобто, за М. Гайдеггером, “теорії дійсного” [58, с. 238, 243].

Навіть без поглибленого дослідження можна вказати на наявність в українському художньому дискурсі літературно-герменевтичних інтенцій, причому в обох значеннях вищезокресленого терміну. Так, наприклад, в поезії Ліни Костенко “Буває мить якогось потрясіння...” отримуємо можливість побачити неприхованість суцього на прикладі ”побачення світу” ліричною героїнею-поеткою. Причому маємо можливість збагнути не лише як відбувається, але й зрозуміти на найскладнішому для будь-якої теорії філософському рівні, що таке інтерпретація істини буття, отой “прямий пролом пам’яті в безмежність”:

Стоїш, як стогін, під склепінням казки.

Душа прозріє всесвітом очей.

Кричить гілля. З облич спадають маски.

Зі всього світить суть усіх речей [28, с. 90].

Нижче будемо мати можливість переконатися, що саме так окреслюється можливість збагнення істини буття в онтологічній герменевтиці (наприклад, у М. Гайдеггера).

З іншого боку, зустрічаємо твори (як-от “Друге послання” Є. Маланюка), де маємо справу з тлумаченням власне художньої творчості, – образи “Шевченкової сурми”, “вовкулачої постаті Гоголя”, який “гірким сміється сміхом”, скиглійський “пеан” “трибуна грамофонового” і “рідномовного графомана” [36, с. 422], – що дозволяє при уважному розгляді когерентного та смислового рівнів виявити і параметрувати теорію та методологію пізнання естетичних феноменів в структурі світогляду літературного героя (як продовження художньої самоверифікації). Тобто виявити, які світоглядні мислетворчі ідеї (методологеми) привели саме до таких інтерпретаційних висновків.

Можна спостерегти і складніші художньо-герменевтичні моделі. Про органічне поєднання в окремих творах Івана Франка метахудожньої теорії та художньої практики пишуть окремі сучасні дослідники. Зенон Гузар, наприклад, вказує, що на сторінках оповідання “Борис Граб” “знаходимо системний виклад основ психології сприйняття літературного твору” [14, с. 9]. Інший дослідник Богдан Кир’янчук прямо говорить про “герменевтичне коментування “артистичних” ефектів” у тому ж “Борисі Грабі”, “Вільгельмі Теллі”, “Сойчиному крилі”, повісті “*Voа constrictor*” [27, с. 21].

Якщо розвинути ці думки далі, то видається можливим зауважити і наступне. Ряд досліджень у діаспорному та постколоніальному українському літературознавстві так чи інакше зачіпають загальну проблему “літературне пізнання”, однак їх автори зосереджуються переважно на питаннях, що стосуються філософського (феномен української філософської лірики в Е. Соловей [54], питання “філософії української ідеї” в поезії І. Франка в О. Забужко, осмислення філософських “парадоксів драматургії” В. Винниченка в Л. Мороз [38]; проблема “екзистенційного філософствування в українській літературі” в Н. Михайловської [37], вивчення “концептизму як напрямку метафізичної поезії” в Т. Рязанцевої [48], діалектичне витлумачення “філософської лірики Івана Франка” [56] в Б. Тихолоза та ін.), історіософського (Шевченкова “історіософська парадигма” у Ю. Барабаша [3] чи витлумачення “художньої історіософії” Уласа Самчука в І. Руснак [47]) або навіть наукового потенціалу мистецтва слова (питання “критики поетичним словом” в Ю. Шереха-Шевельова [65], проблема “художнього літературознавства” у М. Наєнка [40], частково, феномен “письменницької критики” у Г. Вознюка [6], реалізація “літературознавчої концепції... в поетичній творчості” в Г. Чумак [62], уже згадувані З. Гузар, Б. Кир’янчук та ін.). На нашу думку, поставлені зазначеними авторами проблеми лише дотично, на рівні окремих аспектів

зачіпають питання власне “літературної герменевтики”. Наважимося висловити припущення, що тільки всебічне і послідовне розроблення фундаментального питання герменевтичного потенціалу літературного твору на базі досягнень онтологічної герменевтики дозволить із надійним інструментарієм підійти до вирішення питань, так чи інакше пов’язаних із ним.

Одним із ключових питань герменевтики завжди залишалось питання сенсу (чи смислу) [66, с. 231 – 268]. Звернення уваги саме на це основопоняття в межах нашої роботи бачиться нам тим більше важливим, що значна частина представників сучасного науково-філософського метадискурсу, очевидно, під впливом цілого ряду кон troverсійних ідей ХІХ та ХХ століть, схильна заперечувати гносеологічну цінність сенсу, усіяко деформувати/“деконструювати“ або “не помічати” чи “не враховувати” його у власних аналітичних пошуках.

Характерним прикладом усвідомлення деструктивної суті цілого ряду ідей ХІХ століття стає термін “нігілізм”. Витлумачуючи філософську позицію Фрідріха Ніцше, філософа, котрий “впізнавав і відчував нігілізм, бо сам мислив нігілістично” [58, с. 75], Мартін Гайдеггер характеризує нігілізм як історичний рух “знецінення вищих цінностей”, виражений у тезі “Бог помер” [58, с. 69, 63]. Причому суть цього руху тісно пов’язана із занепадом саме “надчуттєвих” смислових концептів (“Бог” виступає їхнім репрезентантом) – “ідеалів”, “принципів”, “норм”, “правил”, “цілей”, “цінностей” тощо – усього того, що “встановлено “над” суцим”. Німецький мислитель приходить до висновку, що “нігілізм є той історичний процес, під час котрого “надчуттєве” в його пануючій висоті стає хитким і нікчемним, так що само суще втрачає свої цінність і сенс” [58, с. 64]. Таким чином, можна б переакцентувати основоположну тезу Ніцше і в наступний спосіб: сенс помер.

Так чи інакше, тенденційність деструктивних інтелектуальних течій ХІХ століття продовжили численні ідейні послідовники нігілізму у ХХ-му, ідеологічно згруповані у комуністичному, націонал-соціалістичному (псевдотрадиціоналістичному загалом) та ліберальному таборах. Особливо послідовно та найбільш глобально цей процес виражено у представників постмодернізму як “фетишизації лібералізму” [26, с. 91] (С. Квіт). Численні проголошення “смертей” та “кінців” – історії, філософії, автора, літературознавства, національної держави, нації, людини та ін. – значною мірою коріняться у постструктуральному неприйнятті сенсу (при цьому постструктуралізм виступає методологічною базою постмодернізму). Жан-Фран-

суа Ліотар, наприклад, прямо визначає постмодерн як “недовіру до метанаративів”, між ними – до гранднаративної “герменевтики сенсу” [33, с. 72, 71].

“Одним із найголовніших завдань постструктуралізму, – пише російський дослідник В. Руднев, – стає критика західноєвропейської метафізики з її логоцентризмом, виявлення за всіма культурними продуктами та мислительними схемами мови влади та влади мови. Логоцентризму, заснованому на ідеї буття як присутності, даності, сенсу (виділення наше. – П.І.), єдності, повноти в постструктуралізмі протиставлені ідеї розрізнення та множинності” [46, с. 226]. Чи не найефективнішим постструктуральним методом стає деконструкція “метафізики” у “тексті” Жака Дерріди, котра “розхитує удавану непо-рушність метафізичних понять, виявляючи розриви і відсутність там, де передбачалась абсолютна повнота сенсу (“присутності”)” [52, с. 87 – 88].

Закономірним наслідком схожого типу теоретичних настанов, насамперед пов’язаних із відкиданням чи деструкцією сенсу як фундаментальної категорії людського буття, стає домінування квазілітературних, політико-ліберальних “підробок” (Р.М. Рільке) на рівні постмодерної літературної практики. Втеча від сенсу обертається тотальною космополітизацією художнього дискурсу, а космополітизація, і тут ми солідарні із думкою іспанського мислителя Мігеля де Унамуно, обертається втечею від художності [57, с. 230 – 236; 24, с. 215 – 227].

Насправді феномен красного письменства, власне літературності, тісно пов’язаний із сенсом. Хоч деякі сучасні міркування з цього приводу мають доволі гіпотетичний характер. Так польський дослідник Адам Кулавік, для прикладу, звертається до семантичної верифікації, вважаючи, що атрибутом художнього твору є наявність явного та прихованого значень: “Літературність розумію як заплановану автором здатність тексту до виявлення його подвійної семантики: дослівні значення твору залишаються відкладеними і служать для кодування значень переносних, алегоричних, символічних, метафоричних. Тому літературність є прийомом семантичним” [70, р. 16]. Очевидно, окреслене розуміння не викликати заперечень, якщо під “дослівним значенням” розуміти зміст, а під “переносними” власне сенс. В іншому випадку це положення спонукатиме до надміру радикальної позиції – у всьому шукати підтекст, що призводить, як це довів свого часу Умберто Еко, до екзегетичних спотворень, до “надінтепретації” [18, с. 650 – 664].

Прямо переконує нас в існуванні сенсу сама художня дійсність. Особливо показовими у цьому плані є ті твори, де смислові питання виражені явно, експліцитно, де вони спонукають дослідника, якщо тільки він не вибирає шлях надінтерпретації чи фальсифікації, до інтерпретаційного діалогу із значеннєвою сферою на найбільш концептуальному рівні.

Підтвердженням цього можуть бути творчі досвіди українських письменників, у котрих спостерігаємо наявність великої кількості смислових запитань. Наприклад, історичні питання, що виразно засвідчують наявність “вищих цінностей” та прагнення “повноти сенсу”, спостерігаємо у запитанні старого козака у візії “Буває, в неволі іноді згадаю...” Т. Шевченка (“А як ми бились, умирали, / За що ми голови складали / В оці могили?” [63, т. 2, с. 227]), у запитанні ліричного героя Є. Маланюка (“Куди ж ведеш нас, віку невмолимий, / Сліпий водій чи зрячий лиходій?” (“Подебрадці”) [36, с. 483]), у ліричного наратора “Скіфської одиссеї” Л. Костенко (“І хто вони? А ми хто? Хто ми? Хто ми? / Хто наші предки? Прийшли? Автохтони?” [28, с. 440]) тощо.

При цьому персонажі артикуюють інтерпретаційну настанову, котра виразно нагадує герменевтичне ретельне прочитання/сенсошування історичної дійсності, протилежне, скажімо, деконструктивістській надінтерпретаційній стратегії, покликаний не стільки пізнавати, скільки “розхитувати”, нівелювати гносеологічний об’єкт (у нашому випадку – національну історію). Художньо виражена апеляція до глибинних значеннєвих феноменів потребує наукового осмислення, не зважаючи на те, схильна чи не схильна помічати ці феномени та чи інша методологічна концепція.

Мабуть, не буде перебільшенням сказати, що значна, якщо не переважна, частина сучасних літературознавчих довідників (навіть енциклопедичних! [Див., для прикладу: 20; 19; 31; 32]) або уникає експлікувати поняття сенсу, або обмежується короткими тлумаченнями, котрі, при спробі звести їх до спільного знаменника, викликають доволі строкату семантичну картину. Верифікативна ситуація ускладнюється ще більше, коли заходить мова про спеціалізовані розвідки. Наведемо декілька характерних прикладів.

Польський “Словник літературознавчих термінів” наводить два значення терміну “сенси”. З одного боку, сенси – це “значення”. З іншого, “значення “вищого ступеня”: поєднання значень часткових чи аспектальних, цілісність, котра над ними надбудовується в процесі інтерпретації комунікату” [71, р. 505]. У підручнику “Теорія літе-

ратури” російського автора В.Халізева сенс, слідом за А.Лосевим, характеризується як “одна із найважчих для філософії категорій” та тлумачиться наступним чином: “Значення слова “смысл” поєднане з уявленням про деяку загальність, про першопочаток буття і про його глибинну цінність” [61, с. 109].

У семіотичних працях спостерігаємо спробу осягнути сенс насамперед з лінгвістичної (зовнішньо-формальної) точки зору, а тому ця спроба переважно залишається в межах семантики та логіки. Американський логік Кларенс Ірвінг Льюїс, наприклад, розрізняє “мовні” (“синтаксичні”) та “сміслові значення”. Під першими він розуміє “інтенціонал, що конституюється моделлю відношення дефініції та інших аналітичних відношень даного виразу до інших виразів”. Сміслові ж значення – “це інтенціонал, взятий як деякий мислительний критерій, з допомогою якого можна з’ясувати, чи можливо прикладати конкретний вираз до конкретних предметів та ситуацій” [34, с. 238]. Умберто Еко вводить свого реципієнта у “світ сенсу” і тому веде мову про архіважливий для людської комунікації “процес означування”, де, наприклад, означник постає як “смыслопороджущая форма, виробник смислів, котрий наповнюється великою кількістю значень і співзначень, завдяки кодам і лексикодам, що кореспондують між собою” [68, с. 62, 72].

На більш глибокому, з філософської точки зору, рівні провадить свої розмірковування про сенс герменевтика. У “Бутті і часі” Мартін Гайдеггер, осмислюючи “часовість”, пише наступне: “...сенс є те, в чому тримається зрозумілість будь-чого, без того, щоб сам він входив спеціально і тематично в огляд”. Сенс, таким чином більше співвідноситься із значенням, оскільки він “означає на-що первинного накидування, з котрого дещо як те, що воно є, може бути зрозумілим у своїй можливості” [58, с. 364].

У наступних своїх працях філософ неодноразово звертатиметься до поняття сенсу, щоразу увиразнюючи та поглиблюючи (через кореляцію з іншими категоріями) те, що власне можна б окреслити як сенсовість. Насамперед ідеться про істину: “Область, що відкривається у накидуванні накидування для того, щоб у ній дещо (тут: буття) явило себе як дещо (тут: буття як воно само в його неприхованості), називається сенсом... “Сенс буття” й “істина буття” говорять одне і те саме” [58, с. 33]. В уже згадуваній вище праці, витлумачуючи спадщину Ф. Ніцше, М. Гайдеггер виводить інший (метафізичний) корелят сенсу – ціль (чи мету): “Ніцше розуміє... під “сенсом”... те саме, що “ціль”. А під цим ми маємо на увазі “до чого” і “заради чого” будь-

якого вчинку, поведінки і здійснення. (...) ...у сенсу є спрямованість; ...він сам і є спрямованістю до якогось кінця” [58, с. 79 – 80].

Ганс-Георг Гадамер, характеризуючи важливе для пізнання “герменевтичної ситуації” поняття “запитання”, теж звертається до сенсу як інтенціонального явища і розкриває його істинізуючі та онтологічні потенції: “До суті запитання належить те, що воно має смисл. Однак смисл є спрямованістю. Смисл запитання, отже, – це напрямок, у якому тільки й може приходити відповідь, коли ця відповідь хоче бути осмисленою, тобто змістоподібною. Запитання вводить опитуване до визначеної перспективи. Поява запитання ніби розкриває буття опитуваного” [12, с. 336].

Однозначним висновком із цих неоднозначних розмірковувань може бути, очевидно, тільки те, що сенс – структуроване поняття. А тому об’єктивне дефінітивне окреслення він може отримати, лише враховуючи цей факт. Не ставлячи собі за мету здійснювати повновартісне визначення сенсу, виділимо натомість три основні загальноепістемологічні значення цього терміна, що привідкрилися в результаті нашого пошуку.

По-перше, під сенсом можна розуміти значення взагалі. По-друге, сенс постає перед нами як глибинне чи “вище” значення, те, котре ще Гегель характеризував як значення “духовне”. По-третє, сенс як неприхованість і спрямованість певного суцього проявляє себе герменевтично як “істина”, а метафізично – як “ціль” (чи “мета”).

Усі ці значення служать для експлікації сенсу в межах художньої літератури. Тут лише варто враховувати кілька моментів, детальніше експлікованих нами в одній із попередніх робіт [23, с. 84 – 91]. Ідеться про те, що у межах кожного літературного твору варто виділяти чотири макрорівні. Окрім макрорівнів, описаних О. Потебнею, – зовнішньої форми, внутрішньої форми та змісту, – важко не помітити ще один, “четвертий... рівень – рівень смислу (або сенсу), знаком якого виступає зміст літературного твору. (...) Спрощуючи, можемо окреслити його за допомогою смислових питань: в ім’я чого?, з якою метою?, навіщо? тощо – твір (як художнє висловлювання) з’явився у свій час і вартує сприйматися нами тепер” [23, с. 90].

Характер основних смислотворчих процесів досліджуємо нижче. При цьому вже попередньо варто відзначити, що само поняття сенсу значною мірою накладається на поняття національного сенсу в межах художньої літератури. Оскільки “саме народ Гегель називає “дійсністю духу”, а “мистецтво й істина є для нього “ідеальними формами, в яких дух народу пізнає самого себе” [9, с. 85, 361]. Так само і Гайдеггер



експлікує “джерело художнього творіння” у національно-екзистенціальному сенсовому плані [59, с. 304 – 309] (до чого ми ще повернемося).

Враховуючи попередній аналіз, можемо запропонувати дві робочі літературознавчі дефініції сенсу (герменевтичну та формально-поетикальну), що, на наш погляд, можуть бути окреслені як основні. По-перше, під сенсом розуміємо глибинне інтенціональне значення літературного твору (літературного феномена взагалі), що виявляє істину національного буття і може бути охарактеризоване як онтологічно-екзистенціальна мета (чи спрямованість) цього твору (або феномена). По-друге, сенс виступає як надзмістове значення літературного твору і водночас як макроструктурний рівень, що містить це значення [22, с. 43 – 44; 21, с. 61].

Наведені дефініції спонукають до висновку про те, що літературознавче поняття сенсу теж структуроване. Повновартісне вивчення такого складного феномена як сенс неможливе без витлумачення цієї структурованості, що, очевидно, варто здійснити в інших дослідженнях.

Навіть у межах цього підрозділу можемо вірогідно припустити, що сенсове значення, типовим прикладом якого може бути оте Шевченкове “для кого я пишу? для чого?” чи “Хто ми?” Л. Костенко, безпосередньо пов’язане із явно національним “Хто наші предки?”, є надзвичайно важливим у процесі вивчення художнього твору як “формозмістової” (А. Ткаченко) цілісності взагалі та осягнення феномену літературної герменевтики як смислошукального процесу зокрема. Виразно ця значимість помітна на рівні процесу “змістового розуміння” (Г.-Г. Гадамер) чи синтетичного осягнення “сислової цілісності твору” [61, с. 287], власне, інтерпретації. Важливо для дослідника, мабуть, тут не бути осторонь, не заперечувати онтологічно наявне і художньо системотворче, не боятися виявити ту чи іншу глибинну вербальну ідею, а відважитися увійти в герменевтичний потік. Звичайно, сказано мудро – “дійсний смисл тексту чи художнього твору ніколи не буде вичерпаний до кінця”, однак продовження цієї думки – “наближення до нього – нескінченний процес” [12, с. 277] – не виключає, а передбачає нашу активну сенсошукальну позицію, щоб там не казали про смисл мислителі нігілістичного типу.

Таким чином, ми з’ясували, що під герменевтикою загалом мають на увазі філологічну дисципліну, котра займається “мистецтвом розуміння текстів”, загальногуманітарну теорію та методологію інтерпретації і, останнє, практику тлумачення. Літературна герменевтика у

своєму розширеному значенні означатиме для нас насамперед практику і теорію інтерпретації буття, котру автор презентує в художньому літературному творі, а реципієнт пізнає через цей твір (спрощено – практику і теорію художньо-літературної інтерпретації). А сенс, узгоджуючи класично-герменевтичну та онтологічно-герменевтичну термінологію, постає перед нами як глибинне інтенціональне значення літературного твору (літературного феномена взагалі), що виявляє істину національного буття і може бути охарактеризоване як онтологічно-екзистенціальна мета цього твору (чи феномена). При цьому важливим видається не випустити з уваги інтерпретаційних можливостей літературної герменевтики, отих “дум”, як “буттєвого мислення”, котре, на думку М. Гайдеггера, якраз “уважне до істини буття і тим самим допомагає буттю істини знайти своє місце в історичному людстві” [58, с. 40].

#### Література:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 634 с.
2. Аристотель. Метафізика. *Аристотель. Сочинения в четырех томах.* Т.1. Ред. В.Ф.Асмус. Москва: Мысль, 1976. С. 63 – 507.
3. Барабаш Ю. Тарас Шевченко: імператив України. Історіо- й національно-софська парадигма. К.: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2004. 181 с.
4. Белый А. Символизм и философия культуры. *Белый А. Символизм как миропонимание* / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А.Сугай. Москва: Республика, 1994. С. 246.
5. Бердяев Н.А. Смысл творчества. *Бердяев Н.А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека.* Харьков: Фолио; Москва: ООО «Издательство АСТ», 2002. С. 15 – 335.
6. Вознюк Г. Письменницька критика: літературна й культурологічна специфіка. *Другий міжнародний конгрес українців (Львів, 22-28 серпня 1993 р.). Доповіді і повідомлення. Літературознавство.* Львів: б.в., 1993. С. 3 – 7.
7. Гадамер Г.Г. Лирика как парадигма современности. *Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного.* Москва: Искусство, 1991. С. 152.
8. Гадамер Г.Г. Философия и герменевтика. *Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного.* Москва: Искусство, 1991. С. 9.
9. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. Москва: Искусство, 1973. Т. 4. 676 с.
10. Гадамер Г.-Г. «Емінентний» текст та його істинність. *Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори* / Пер. з нім. К.: Юніверс, 2001. С. 153 – 164.
11. Гадамер Г.-Г. Інтерпретація буття Райнером Марією Рільке. *Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори* / Пер. з нім. К.:Юніверс, 2001. С. 247 – 258.

12. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. К.: Юніверс, 2000. Т. I. Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. 464 с.
13. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: Пер. з нім. К.: Юніверс, 2000. Т. II. Герменевтика II: Доповнення. Показчики. 478 с.
14. Гадамер Г.-Г. Філософія і література. *Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори* / Пер. з нім. К.: Юніверс, 2001. С. 127 – 145.
15. Гузар З. Особливості креаціонізму в оповідання І.Франка “Борис Граб” (Перфігураційно-ейдологічний аспект). *Франкознавчі студії* / Ред. кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. Дрогобич: Вимір, 2001. Випуск перший. С. 5 – 12.
16. Дильтей В. Герменевтическая система Шлейермахера в ее отличии от предшествующей протестантской герменевтики. *Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А.В.Михайлова и Н.С.Плотникова. Т. 4: Герменевтика и теория литературы* / Пер. с нем. под ред. В.В.Бибикина и Н.Н.Плотникова. Москва: Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 13 – 235.
17. Дильтей В. Фрагменты “Поэтики”. *Дильтей В. Собрание сочинений в 6 тт. Под ред. А.В.Михайлова и Н.С.Плотникова. Т. 4: Герменевтика и теория литературы* / Пер. с нем. под ред. В.В.Бибикина и Н.Н.Плотникова. Москва: Дом интеллектуальной книги, 2001. С. 432 – 433.
18. Еко У. Надінтерпретація текстів. *Еко У. Маятник Фуко; Інтерпретація і надінтерпретація* / У.Еко, Р.Рорті, Д.Куллер, К.Брук-Ровз. Львів: Літопис, 1998. С. 650 – 664.
19. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун; Наук. ред. пер. О.Шевченко. К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. 503 с.
20. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. Москва: Intrada, 2004. 560 с.
21. Іванишин В., Іванишин П. Пізнання літературного твору: Методичний посібник для студентів і вчителів. Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2003. 80 с.
22. Іванишин В., Іванишин П. Програма курсу “Теорія літератури”. Дрогобич: Коло, 2001. 72 с.
23. Іванишин П. Макроструктура літературного твору: герменевтичне уточнення. *Філологічні семінари. Література як стиль і спогад*. К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. Вип. 6. С. 84 – 91.
24. Іванишин П. Постмодернізм і національна література. *Іванишин П. Поетика Петра Скуня (Художнє вираження національно-духовної ідентифікації ліричного героя)*. Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2003. С. 215 – 227.
25. Іванишин П. Художня герменевтика Івана Франка: пролегомени до христологічної інтерпретації (на матеріалі “Святовечірньої казки”). *Франкознавчі студії* / Ред. кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. Дрогобич: Вимір, 2002. Випуск другий. С. 205 – 227.
26. Квіт С.М. Основи герменевтики: Навч. посібник. К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2003. 178 с.

27. Кир'янчук Б. Проблема герменевтики новели Івана Франка "Сойчине крило". *Франкознавчі студії* / Ред. кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. Дрогобич: Вимір, 2001. Випуск перший. С. 21.
28. Костенко Л.В. Вибране. К.: Дніпро, 1989. 559 с.
29. Костенко Л.В. Маруся Чурай: Іст. роман у віршах. К.: Рад. письменник, 1979. 189 с.
30. Ливий Тит. История Рима от основания Города: В 3 т. Т 1. Кн. I-X / Сост. коммент. В.М.Смирин, Г.П.Чистяков, Ф.А.Михайловский. Москва: «Ладомир», 2002. 702 с.
31. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. Москва: НПП «Интелвак», 2001. 1600 стб.
32. Литературный энциклопедический словарь / Под. общ. ред. В.М.Кожвникова, П.А.Николаева. Редкол.: Л.Г.Андреев, Н.И.Балашов, А.Г.Гончаров и др. Москва: Сов. энциклопедия, 1987. 1987. 752 с.
33. Люотар Ж.-Ф. Постмодерністська ситуація. *Після філософії: кінець чи трансформація?* Пер. з англ. / Упоряд.: К.Байнес та ін. К.: Четверта хвиля, 2000. С. 71 – 91.
34. Льюис К.И. Модусы значения. *Семиотика: Антология* / Сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 227 – 242.
35. Маланюк Є. Петербург як літературно-історична тема. *Маланюк Є. Книга спостережень. Проза*. Торонто: Гомін України, 1962. С. 366 – 398.
36. Маланюк Є. Поезії (Упорядк. та передмова Т.Салиги, примітки М.Старовойта). Мистецьке оформлення О.Тищука. Львів: УПІ ім. Івана Федорова; "Фенікс Лтд", 1992. 686 с.
37. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософствування в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ ст. Львів: Світ, 1998. 212 с.
38. Мороз Л.З. "...Сто рівноцінних прав". Парадокси драматургії В.Винниченка. К.: б.в., 1994. 208 с.
39. Мукаржовский Я. Поэтическое произведение как комплекс ценностей. *Мукаржовский Я. Структуральная поэтика*. Москва: Школа "Языки русской культуры", 1996. С. 282 – 288.
40. Наенко М.К. Історія українського літературознавства: Підручник. К.: ВЦ "Академія", 2001. 360 с.
41. Одуев С.Ф. Герменевтика и описательная психология в «философии жизни» Вильгельма Дильтея. *Герменевтика: история и современность*. Москва: Мысль, 1985. С. 94 – 116.
42. Павсаний. Описание Эллады. В 2 т. Т.1. Кн. I-VI / Пер. с древнегреческого С.П.Кондратьева под ред. Е.В.Никитюк. Москва: ООО «Издательство АСТ»: «Ладомир», 2002. 492 с.
43. Платон. Диалоги / Пер. з давньогр. К.: Основи, 1999. 395 с.
44. Потебня А.А. Мысль и язык. *Потебня А.А. Слово и миф*. Москва: Правда, 1989. С. 17 – 201.

45. Потебня А.А. Психология поэтического и прозаического мышления. *Потебня А.А. Слово и миф*. Москва: Правда, 1989. С. 201 –236.
46. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1999. 384 с.
47. Руснак І.Є. “Я був повний Україною...”: Художня історіософія Уласа Самчука: Монографія. Вінниця: ДП ДКФ, 2005. 406 с.
48. Рязанцева Т. Змалювати думку (Концептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби Барокко). К.: б.в, 1999. 144 с.
49. Сенека Луцій Анней. Моральні листи до Луцілія / Пер. з латин. А.Содомори. К.: Основи, 1999. 603 с.
50. Сивокінь Г. Давні українські поетики. Харків: Акта, 2001. 168 с.
51. Словник іншомовних слів / Уклад.: С.М.Морозов, Л.М. Шкарапута. К.: Наук. думка, 2000. 680 с.
52. Современная западная философия: Словарь / Сост.: Малахов В.С., Филатов В.П. Москва: Политиздат, 1991. С. 87 – 88.
53. Смаль-Соцький С. Т.Шевченко. Інтерпретації. Черкаси: Брама. Видавець Вовчок О.Ю., 2003. 376 с.
54. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. К.: Юніверс, 1999. 368 с.
55. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В.Корнієнка. К.: Юніверс, 2001. 368 с.
56. Тихолоз Б.С. Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії: Автореф. дис... кандидата філолог. наук: 10.01.01 / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2003. 20 с.
57. Унамуно М. де. Искусство и космополитизм. *Называют вещи своими именами: Программные выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в.* Москва: Прогресс, 1986. С. 230 – 236.
58. Хайдеггер М. Бытие и время; Пер. с нем. В.В.Бибихина. Харьков: “Фолио”, 2003. 503 с.
59. Хайдеггер М. Исток художественного творения. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе*. Москва: Издательство Московского университета, 1987. С. 264 –312.
60. Хайдеггер М. Что значит мыслить? *Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Сборник*: Пер. с нем. / Под ред. А.Л.Доброхотова. Москва: Высш. шк., 1991. С. 134 –146.
61. Хализев В.Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. Москва: Высш. шк., 2000. С. 109.
62. Чумак Г.В. Поет як критик: шляхи та рівні реалізації літературознавчої концепції Т.С.Еліота в його поетичній творчості: Автореф. дис... кандидата філолог. наук: 10.01.06 / Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2004. 20 с.
63. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М.Г.Жулинський (голова) та ін. К.: Наук. думка, 2001. Т.1: Поезія 1837–1947. 416 с.; Т.2: Поезія 1847–1951. 410 с.

64. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / Под общ. ред. М.Ф.Овсянникова; Пер. с нем. П.С.Попова. Москва: Мысль, 1999. 608 с.
65. Шерех Ю. Критика поетичним словом. *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т.3.* / Ред., рада: В.О.Шевчук та ін.; Упоряд. Та приміт. Р.М.Корогодського; Худож. оформ. серії І.М.Гаврилюка, О.Д.Назаренка; Іл. С.Г.Якутовича. Харків: Фоліо, 1998. С. 7 – 29.
66. Шпет Г.Г. Герменевтика и ее проблемы. *Контекст-1989.* Москва: Наука, 1989. С. 231 – 268.
67. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003. 256 с.
68. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Перев. с итал. В.Г.Резник и А.Г.Погоняйло. СПб.: «Симпозиум», 2004. 544 с.
69. Элиот Т.С. Социальное назначение поэзии. *Элиот Т.С. Назначение поэзии. Статьи о литературе.* К.: AirLand, 1996. С. 180 – 193.
70. Kulawik A. Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego. Kraków: Antykwa, 1997. 400 s.
71. Słownik terminów literackich / Pod redakcją Janusza Sławińskiego. Wrocław, 2000. 706 s.

## АСПЕКТИ МОДЕРНОСТІ У ХУДОЖНЬОМУ СЛОВІ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (НА МАТЕРІАЛІ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ СПАДЩИНИ МИКОЛИ ЄВШАНА)

Різногранний аналіз М. Євшаном творчості А. Кримського, П. Карманського, С. Коваліва, В. Пачовського, В. Стефаніка, М. Чернявського, Г. Чупринки, Ю. Федьковича, М. Яцкова, демонструє особливості розвитку тогочасної української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття, її вектори. Провідні літературознавчі критерії молодого дослідника акумулюють західноєвропейські концепти неодоли, зорієнтовані на “Філософію життя”, психологізм, естетизм, і водночас на цінності, закорінені в культуру українського буття, осмислюють народницьку традицію, етнографію, вивчають фольклор тощо.

1910 року виходить друком книга М. Євшана “Під прапором мистецтва”, в якій літературний критик декларує нові підходи щодо інтерпретації творів, осмислюючи не лише літературознавчі проблеми нової доби (“Проблема творчості”, “Поезія безсилля”), а й художню спадщину молодих письменників минулого століття, зокрема П. Карманського, А. Кримського, Б. Лепкого, В. Пачовського, В. Стефаніка, М. Чернявського, М. Яцкова. Уже зі змісту книги, її назви бачимо певну тенденційність аналізу, що дозволяє говорити про модерність М. Євшана. Ще М. Гнатюк зумів спостерегти різницю аналізу між класиками та Євшановими сучасниками української літератури. На відміну від дослідження творчості Т. Шевченка та І. Франка, де критик застосовує вміння “проникати в глибини творчості письменника”, при інтерпретації мистецького надбання своїх сучасників, критик передбачив “тенденції розвитку літературного процесу та перспективу росту молодих тоді ще” митців [1, с. 31].

Окрім того, простежуються модерні тенденції ще й у статті “Боротьба генерацій і українська література”. М. Євшан застосовує ніцшеанські підходи до оцінної характеристики української літератури. Передовсім ідеться про дилему поколінь, а також розрив із традицією. “Кожне покоління – це новий, зовсім окремий світ. Від виступлення

його починається нове життя, воно ніякого іншого життя, як тільки свого, не може й признавати. Воно не хоче нічого знати про досвід старих поколінь..." [3, с. 47].

М. Євшан у зазначеній публікації виявляє декілька важливих теоретичних аспектів розуміння природи мистецтва. Насамперед – це самоцінність мистецтва, його призначення і роль у сучасному світі. "Мистецтво не може довше сповнювати роль служанки, а стати мусить самостійною силою. Воно не може бути довше самою тільки проповіддю, ані наукою для нас, або краще драбиною, якою кожда одиниця йде до самовдосконалення. В тім його суспільне значіння і цінність" [3, с. 53]. Для того, аби не робити М. Євшана прибічником чистого мистецтва, потрібно звернутися до попереднього висловлювання даної статті. У дусі романтизму, цитуючи Ф. Шлегеля, пише: "Правдива поезія буде сама собою разом філософична, моральна та релігійна, zarazом наглядна філософія, свобідна моральність та світська містика" [3, с. 52].

Статтю "Боротьба генерацій і українська література" можемо сприймати як згорнутий виклад Євшанової естетичної програми, що добре вписується в канон власне українського модернізму. Звісно, ми віднаходимо у літературно-критичній творчості М. Євшана і прозахідні модерні тенденції, але всі вони закорінені в українську ментальність: "І для того, щоб могла вирости у нас нова культура, щоб могло можливою, свіжою струєю поплисти нове життя, треба конечно поширити горизонти своїх думок, виховати себе на нову людину... Треба викидати всі старі шпартали, щоб нічого з собою не брати до нової землі. *Нова культура мусить бути національна, мусить вийти з глибин народної душі, але вона не може бути українофільська.* Ми ширше мусимо навчитися віддихати, дальше напружувати свій зір, навчитися іншого думання" [3, с. 53].

М. Євшан не спростовує суспільного значення і цінності мистецтва, тим паче його абстрагованості. Тут цілком має рацію Г. Мухина, яка чи не вперше зробила спробу спростувати міф про М. Євшана як апологета «чистого мистецтва», зазначимо – доволі успішно: "В ієрархії Євшанових естетичних цінностей втілення принципів індивідуальности – це вершок, «ідеал королівства душі», але тільки тоді, коли ці принципи служать найвищій кінцевій меті: боротьбі за свободу індивідуума й народу" [8, с. 28].

Задавалося б, орієнтований на Захід М. Євшан мав би занадто прихильно ставитися до творців молодої української літератури. Але ж ні, уже в самій назві публікації промовисто задекларовано "Поезія безсилля". Більше того, М. Євшан веде мову про брак ідейності самого



художнього твору, що не завжди було на першому місці в європейських модерністів. До української культури він ставить інші вимоги. “Нове мистецтво українське – в повнім того слова значінні *безідейне*. Ніякого в ньому змагання вивити свій світогляд, свої думки... тепер нема” [8, с. 54]. Критик говорить також про “*брак дійсно великих творчих індивідуальностей, дійсно великих сердець і умів*” [3, с. 55] у тогочасній епосі. Далі – ще гостріше і майже в дусі І. Франка – М. Євшан теоретизує над надбанням молоді генерації. “Бачучи, що до нічого великого вони не здібні, – дрібнички вони побільшують до небувалих розмірів, щоб мати ілюзію величі та сили; не маючи змісту, вони форму беруть за зміст і утішаються нею...” [3, с. 55].

Творчість у М. Євшана невіддільна від життя, і критик зазвичай послідовний у цих твердженнях, адже саме життя дає поштовх до мистецтва та є основою, але для молодих “майстрів” пера чомусь “бракує ґрунту під ногами” [3, с. 56]. Окрім того, ми бачимо, що праця була написана в той час, як і “Проблеми творчости», тобто в першому періоді, де виразно культивується теорія сильної особистості: “Бо ж дійсна творчість все буде плодом душ дійсно сильних і все буде мати над людьми дійсну силу. *Правдивий, творчий ідеал завжди буде силою життєвою!*” [3, с. 56]. Творчість не визнає нещирості, адже можна зануритися у світ ілюзій, скотитися до фальшивого ідеалу, що часто роблять молоді поети. Роздуми над такими “ідеалами” до нічого доброго не призводять, окрім вияву свого “найбільш ординарного хамства та браку всякої культури” [3, с. 56].

М. Євшан критикує українське мистецтво, його неприродні пошуки й вияви. Література, у розумінні критика, має виростати з традиції. “Намагаються виявити якнайбільше *наївности*, свіжості, гонять за чимсь все новим, незвичайним, екзотичним, шукають по всіх віках, епохах і народах... уряджують якийсь дикий карнавал всяких богів, масок, мітів, людей – одним словом, скрізь шукають того, чого у їх вже давно нема. Природність, той ґрунт під ногами, – вони загубили” [3, с. 57].

Критик не сприймає декадансу. Ця модель, хоча й перебувала в полі зору естетичної настанови, все-таки безперспективна, окрім того, вона не має того аристократизму, на якому часто наголошує М. Євшан. “Свідомо починають декаденти жити своїми тільки галюцинаціями, свідомо видумують щось таке, що могло би дати їм якусь емоцію чуття” [3, с. 57]. Тому й ставить вирок, цитуючи австрійського письменника Г. Бара, називаючи їхнє мистецтво мертвим. Творчість, натомість, має стати дороговказом, але аж ніяк не “об’явом песимізму, безвиході”. З цих позицій автор оцінює поезію А. Кримського, П. Карманського,

вбачаючи декадентські мотиви. Для М. Євшана, який сповідував культ сильної особистості Ф. Ніцше, видається дивним, що “молода генерація письменників zachovується так, як би нічого не хотіла від життя, не ждала ніякої будучности, нічого не сподівалася і доживала свої дні” [3, с. 58]. У цьому випадку логічно буде запитати: а що таке, на думку критика, творчість, і яка її роль? М. Євшан відповідає з позицій антропоцентризму, наголошуючи на гуманістичних цінностях, які сприяють гармонії і свободі людині. Тут викристалізовується і соціальна роль мистецтва. “Коли взагалі творчість має якийсь змісл, коли судилося творцям бути тими, що творять будучність, показують людині шлях до неї і коли вони дійсно наділені вищою свідомістю, цінять той образ людини і кращого життя, який воздвигнула все творчість, – то в ній ми повинні виздоровіти, віддихнути повними грудьми і набрати сил за великий ідеал свободи: свободи чоловіка” [3, с. 58].

На окрему увагу заслуговує в М. Євшана розгляд, так би мовити, етнографічності літератури. До цього питання критик ставиться доволі сумлінно, тривалий час напрацьовує свою концепцію і висновує: така творчість побутопису не може призвести до літературного поступу. Дослідник щиро радіє, коли бачить добрі перспективи розвитку української літератури, що вийшла за межі локальності, “визволилася з етнографізму” і стала співзвучною з європейською літературою. “Одне і друге добре свідчить про те, що літературний смак і напрям змінилися і вийшли на іншу дорогу, на якій ми вже не будемо провінціалами, а обіймемо ширші горизонти європейської літератури. Ми маємо тепер Коцюбинського, Лесю Українку, Кобилянську, Винниченка, Яцкова, Олесья, Чупринку, Філянського – а скільки ще інших, молодших сил прямує їх дорогами!” [3, с. 59].

Проблема, на думку вченого, полягає в неповному висвітленні української культури, адже на доволі широкому й занадто частому прикладі етнографізму можемо спримітизувати українське письменство. Тому для Євшана видається “досить... тих стереотипних фігур з етнографічних романів та оповідань, досить побутовщини, досить тих вічно однакових краєвидів, досить “малоросійської драми”, галушок, горілки і гопака! Богові дяка, що минули ті часи, коли те се було...” [3, с. 59]. Зрештою, у назві статті *Suprema lex* (вищий закон) автор дає роз’яснення в дужках (на слово про культуру українського критика), рівно ж пропонує розуміння критеріїв народної літератури, її суті. Критикуючи етнографічну школу, М. Євшан зазначає: “Не дала нам *народної літератури*, на якій могли би тепер молодші літературні покоління будувати вищі артистичні вартости і вищу вже *національну літературу*” [3, с. 60].

У тогочасному “народному” письменстві М. Євшан вбачає спрIMITизовану художню модель, де немає справжньої народної душі. А такі особливості надбань літератури, як демократизм, сентиментальність та народний дотеп залишилися в підручниках. Натомість письменники рідко наближалися до душі народу, а “ходили по селах, підглядали сварку бабів, записували пісні, вивчували оригінальні фрази і пословиці, описували звичаї, обичаї та обстанову хатнього життя, знали вірування та обряди простонародні, назви страв і напоїтків, бесідували зі своїми куховарками, знали попа, писаря... підкреслювали все те краєвидом, нужденною сльозою... Але чи надибали і знали вони народну душу?” [3, с. 60]. Попри визнання письменницьких авторитетів Г. Квітки-Основ’яненка, П. Куліша, Панаса Мирного, Марка Вовчка, література, на думку М. Євшана, так і не витворила ідеального стилю народного оповідання, хоча й визнає, але, на жаль, лише «проби» соціально-побутового роману зазначених авторів.

У цій студії М. Євшан дає визначення окремих теоретичних понять літератури, частотних в модерну добу. Зокрема йдеться про традицію й модерн. Їх критик сприймає як антипод.

Отже, про традицію. Йдеться передусім про народницьку літературу, а – що її немає, на думку критика, аж ніяк не свідчить про її відкидання. М. Євшан пише: “Народної літератури ми, таким чином, не маємо. Євнухи-українофіли убили її в зародках, збридили нам її до того, що ми перескочили відразу далі, аби тільки скорше вийти із зачарованого кола на свіжий воздух” [3, с. 60]. Як бачимо, йдеться не про опозицію до народницької літератури, а проти українофільства, приземлення чи навіть примітивізації літератури. Крім того, М. Євшан демонструє на прикладах творчості О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Лесі Українки, як можна увиразнити, збагатити українську народну літературу. Ставить питання загалом, якою повинна бути художня творчість, на чому має базуватися. Для прикладу дослідник наводить прозу братів Гонкурів, Ш.-М.-Ж. Гюйоманса, П.-Ш.-Ж. Бурже, С. Пшибишевського, Й.-А. Стріндберга [3, с. 61].

Висловлюючи претензії до ідейно-тематичної парадигми народницької літератури, М. Євшан також критикує й модерну літературу. “І не того жаль, що всяка орієнтація, вищі стремління творчі затрачуються, а жаль, що *нема кому боронити української творчої думки*, що найкращі артисти і майстри слова самотні, а голота плюгавить українське слово, торгує ним, мішає з болотом і dokonує над ним смертної операції” [3, с. 61]. Критик має на увазі творчість деяких “новаторів” – на зразок футуристів, яких називає “ідіотичною поезією”. Але гірше те,

що чимало авторів цієї нової поезії нехтують певними етичними нормами і традицією української літератури. Для М. Євшана така поезія чи псевдопоезія є доказом того, «як українське слово попадає в наругу, як його безчестять люди в ім'я “вищої культури” [3, с. 62]. Ці погляди припадають на пік світоглядного становлення, коли в автора починає домінувати національний підхід до розуміння мистецтва, коли М. Євшан уже сформувався як літературний критик. Він часто сам стає в обороні українського слова, незважаючи на те, що це модерні віяння в літературі, які вже заповнили світ. Обурює молодого критика те, що “не вміючи навіть говорити по-українськи, вони “реформувати” хочуть українську літературу тим способом, що на всіх рогах вулиць обносять і прозивають “ідіотами” українських письменників, що не підходить під їх “смак”... А вже не дай Боже, якби такий мішанець (за батьком німець, за матір'ю француз – І. Р.) побачив в українського автора який “народний мотив”: слиною оплює всю українську народну поезію і поетів, що творили на її ґрунті” [4]. Критик твердо стоїть на захисних позиціях української літератури і зневажає намагання сліпого запозичення чужої культури, а тим паче безперспективне цькування рідної. “Ті самі інтелігенти, що вчора вийшли з мужика” ті самі, що мали змогу створити сильні підстави для національної культури, а не плюгавити свого гнізда! Десятки літ такий інтелігент вчився, читав, ходив і устроював концерти, співав, робив патріотичні обходи, писав і тепер не витворивши сам нічого, сміється з рідної мови, народної музики, поезії, літератури. В ім'я чого? Ще добре було б, якби в ім'я дійсної культури!” [3, с. 62]. Таких зорієнтованих на інші літератури прислужників літературознавць називає “сутенерами” в чужих передпокоях.

Тепер М. Євшан ще виразніше й скрупульозніше дивиться на творчість, але насамперед з позицій української культури, у нього рельєфніше проступає національна ідея. Про таке сліпе прагнення до чужих запозичень в українській літературі сказано чимало: і в Т. Шевченка, і в І. Франка, і в Лесі Українки. М. Євшан продовжує традицію й рішуче виступає проти бездумного, а інколи цілком шкідливого використання інших взірців художньої писемності. “В тому, власне, й лихо: українська творча думка почала гнатися за електричними лампами, не навчившись добре придивлятися до життя при нафтових. Заярке світло зле подіяло на очі, і вони стали прижмурені та не бачать «найближчих речей”. “Найближча річ” в літературі, – се культура рідного слова”, той природний ґрунт, без якого всякий твір мусить вийти карлуватим та нездалим. Ми занадто хапаємося до “ласощів”, навіть не знаючи ще, чи вийдуть вони нам на здоров'я... А література – се не ласощі і не смакування окремих

лише одиниць, а вислів укритих сил в душі народу. Вислів його найкращих почувань, поривів, – тої стихійної сили слова, в якому єсть і краса, і естетика, і філософія, і естетичний зміст” [3, с. 64].

Погляди М. Євшана на метакритику М. Драгоманова допомагають краще зрозуміти його власні засадничі та принагідні світоглядні стереотипи. М. Євшан намагається простежити еволюцію становлення поглядів критика української літератури – від аспектів педагогічної спадщини до літературно-критичної. У М. Драгоманова заслуговує на увагу методика розгляду етнографії, особливості дослідження літератури, намагання досягнути кращих європейських взірців. “У всіх тих творах ниткою тягнеться одне й те саме змагання показати українській літературі один ідеал, який поставив би її на рівні з іншими літературами Європи” [3, с. 65].

У статті “Мих. Драгоманів як літературний критик” молодий літературознавець високо поціновує українського вченого, крім того, вважає його одним з кращих дослідників-компаративістів української літератури. Це стосується типологічних суджень про творчість Марка Вовчка і Бічер-Стоу, Ю. Федьковича й І. Тургенева. Одним з основних оціночних критеріїв – це шлях до європеїзації.

Спадщина М. Драгоманова в оцінці М. Євшана цікава ще й тим, що це одна з небагатьох метакритичних праць того часу, адже наприкінці XIX – початку XX століття відбувалося чимало полемік щодо культурних та політичних векторів України. Згадаймо хоча б дискусію між очільником галицьких народовців В. Барвінським та соціалістом-федералістом М. Драгомановим [9, с. 115]. Доречно зауважити, що М. Євшан перебував на той час у силовому полі впливу М. Драгоманова. Сама стаття належить до раннього періоду (1909 р.), тому Євшанова світоглядно-національна еволюція рецепції української літератури ще попереду. На початку свого літературно-критичного шляху М. Євшан захоплювався російською літературою, навіть наводив її окремі взірцеві моменти. Зрозуміло, усе це було не без впливу М. Драгоманова. Отже, про що йдеться? М. Євшан пише: “Тому-то не лише річ позиточна, але навіть конечна не обмежуватися виключно своїми національними питаннями, коли ходить о літературу” [3, с. 66]. Далі критик поглиблює розуміння особливостей літератури, коли наводить фрагменти думок М. Драгоманова, де “правдивий талант ніколи надовго не запалиться до вузьких цілей та ідей, але доконче йде за широкою, загальною, психологічною, соціальною або науковою задачею або ідеєю; а оригінальність особиста та національна сама собою відіб’ється...” [3, с. 67].

Ми не будемо зупинятися на відомій Драгоманівській статті “Література російська, великоруська, українська і галицька”, але М. Євшан зумів таки розгледіти панславистичний вектор критики “Сфінкса української літератури”, який дещо дисонує з національною ідеєю того ж таки М. Євшана, але вже пізнішого. “Отсі всі виписки показують нам, якою хотів бачити Драгоманів українську літературу, показують широкі горизонти його думки, його становища і розуміння російської літератури, а нарешті і те, як він пер до з’єднання її духа з духом української” [3, с. 67]. Характерно те, що М. Євшан, аналізуючи працю М. Драгоманова, звертає увагу й на інші недосконалі моменти дослідника художньої словесності, “він, – пише М. Євшан, – не дбає цілком про те, які задачі має красна література, не ділить її на лірику чи повість, чи драму – не бере під увагу психологічної сторони і твору і самого письменника, не говорить навіть одного слова про артистичну сторону твору, про його мову, будову, – він розбирає лише тенденцію його, його суспільну сторону...” [3, с. 67]. У цьому, на думку М. Євшана його перевага над творчістю, скажімо, С. Єфремова, адже, на відміну від інших, він не критикує артистизм, а обходить це питання.

М. Драгоманов як критик навіть переважає І. Нечуя-Левицького, який, хоча й був в полі зору реалістичної настанови, але все ж таки ідеаліст у зображенні життєво-побутових сюжетів. Крім того, І. Нечуй-Левицький не сприймає, на думку молодого М. Євшана, реалізму, на відміну від М. Драгоманова, ані російського, ані французького.

М. Євшан також цінує М. Драгоманова за особливий інтерес до особистості, що вирізняється із загалу і навіть протистоїть йому. До його заслуг М. Євшан зараховує також здатність розуміти новітні тенденції в літературі і намагатися сприяти їхньому розвитку, а не бути ментором. У тому й “велика практична заслуга Драгоманова, що голосив нову українську літературу і причинився до її розросту на Україні!” [3, с. 69].

М. Драгоманов у дослідженні постає майже ідеальним вченим, і на завершення, підсумовуючи, М. Євшан наголошує на ще одному важливому критерію розвитку літератури – національному. “В часах, коли писав Драгоманів свої вищезгадані розправи..., тоді українські учені мусили відпирати острі атаки російської шовіністичної критики, що не хотіла признавати української мови, а тим самим і літератури... Драгоманів тому багато мусів боротися з тими поглядами...” [3, с. 69]. Отже це – одна з найвищих похвал серед усіх українських критиків в світоглядній ієрархії М. Євшана, яка зумовлена ще й ставленням до національної літератури.

Зазначимо, що висока оцінка діяльності українського вченого почасти була суб’єктивною. М. Євшан приємно вражений підтримкою

зрілим дослідником молодих талантів. Крім того, неабияка ерудиція М. Драгоманова, нові ідеї, ширші завдання літератури, переконлива доктрина панславізму, відстоювання національної історії не могли не позначитися на симпатіях ярого критика. М. Євшан інколи ледь не дослівно цитує М. Драгоманова, аналізуючи художні твори: “Брак глибшої думки і ширшого змісту... привели талант автора (І. Нечуя-Левицького – І. Р.) до загибелі. Се явище для наших старших письменників дуже характеристичне” [3, с. 200]. М. Драгоманов був неабияк популярний того часу, зокрема в Галичині. Зрештою, навіть І. Франко “під спонукою “нігіліста” Драгоманова, захопливого послідовника Белінського й Добролюбова... від середини 1876 р. поступово став прихильником аналітичного реалізму в літературі й завдання митця вбачав у тому, щоб писати про народі і для народу” [9, с. 115]. Зважмо й на оточення, в якому починав формуватися світогляд М. Євшана. Тривалий час критик працював секретарем М. Грушевського, що також поділяв ідеї М. Драгоманова. Однак, якщо ранній Євшан був виразним прихильником ідей Драгоманова, захоплювався їхньою проникливістю, то згодом поглиблює дедалі більше національну доктрину, а з 1914 р. виступає цілковито з позицій націоналізму. М. Євшан навіть полемізує з досвідченим критиком у статті 1009 року “Мих. Драгоманів як літературний критик”. О. Баган називає цей дискурс несміливою спробою переосмислити драгоманівський раціоналізм [9]. Річ у тім, що М. Євшан не підтримував ідеї М. Драгоманова, М. Грушевського, В. Павлика, І. Франка, які були прихильниками суспільного погляду в літературі, “схилялися, – за словами Н. Шумило, – до раціоналізму, позитивізму, а в мистецтві до реалізму та натуралізму” [3, с. 4]. М. Євшан здебільшого сповідував ірраціоналістські тенденції, що ширилися Європою і водночас стояв на позиціях національної культури.

На відміну від позитивних характеристик творчості М. Драгоманова, огляд наукової спадщини С. Єфремова містить чимало претензій з боку М. Євшана. Для критика важливий насамперед світогляд автора, хоча в попередніх статтях М. Євшан декларативно заявляє про його відсутність як такого для критика і тому наголошує про найпершу обов'язковість у роботі з художнім твором – читання. Однак це радше теоретичний пасаж, – ми ж бачимо, яким потужним філософсько-психологічним арсеналом літературної критики володіє М. Євшан.

Згадана студія про С. Єфремова розростається до своєрідного літературного дискурсу і збереже в молодого критика неприйняття творчості С. Єфремова упродовж усього життя. Стаття “Лицар темної ночі” – це своєрідна реакція на інтелектуальну боротьбу двох поколінь:

з одного боку, молоді митці, що обстоювали модерність мистецтва, шукали нові його вияви, різні теорії, з іншого – прихильники старої естетики. Звісно, М. Євшан стає в обороні молодого покоління, але це не було сліпе обстоювання модерного письменства, позаяк він критикує і модерністів. Прикметно, що в ідейному плані між обома опонентами було чимало спільного, розбіжність полягала в естетичних моментах розвитку та осмислення літератури.

С. Єфремов не визнає, на думку молодого критика, “новаторства, не прагне допомогти молодому поколінню” “В своїй брошурі виступає Єфремов зі страшною проповіддю проти тих, що в *літературі* зійшли з утертої стежки та захотіли самостійно проявити свої сили і покинути старих кумирів українофільства” [3, с. 71]. Найперше М. Євшан звертає увагу на нещирість С. Єфремова, подвійність моралі. Тут аж ніяк не йдеться про самі лише відмінні естетичні принципи модерного покоління та цього поважного критика.

М. Євшан зауважує ще один дуже важливий момент модерності – перехід із об’єктивного на суб’єктивне: внутрішній світ митця став для нової епохи мікросесвітом. “Коли Ви дійсно дійдете до того, що себе тільки зробите вихідною точкою своєї творчості, себе тільки будете реалізувати, – то нова форма життя, новий тип буде вже для вас *створений*” [3, с. 77].

Свої роздуми над поезією індивідуалізму М. Євшан демонструє, інтерпретуючи із зазначених позицій творчість Ю. Федьковича, якого називає одним з найбільш таємничих і водночас найбільш цікавих митців. “Можемо остаточно в правдивому світлі представити собі образ індивідуальності поетичної, яка загадкою була для дослідників літератури...” [3, с. 126]. Критик називає поета “наївним”, і це позитивна риса письменницької манери, адже в нього немає “штучности та вимушености” [3, с. 127]. Крім того, така внутрішня постановка Федьковича-поета не дозволяє, на думку критика, допускати фальші. Отже, ми знову повертаємося до одного з провідних понять у творчості М. Євшана – щирості.

Домінантними стають два аспекти в оцінці творчої спадщини Ю. Федьковича. Перший – це дослідження внутрішнього “я” поета, що проливає світло на розуміння не лише творчості, але й життєпису митця, і другий – суспільно-політичний контекст, у якому довелося жити і постійно перебувати під його впливом. Для Ю. Федьковича соціально-політичні виклики почасти стали згубними.

М. Євшан демонструє трагедію гордої та волелюбною особистості, яка під тягарем зовнішніх і внутрішніх факторів стає самотником.



У критика – це наче лікарський діагноз тій меланхолії, що виразно простежується в творах “буковинського соловія”. У студії М. Євшана Ю. Федькович постає як індивідуаліст: незалежний, непримиренної гуцульської вдачі, що під дією суспільних чинників стає ледь не на бік європейського відчуження в добу модерну. Аналізуючи “Матеріали до життєписи Осипа Юрія Гординського-Федьковича”, які видав О. Маковей 1910 року, М. Євшан головно акцентує на трансцендентних настроях поета: “Се мова вже не давнішого Федьковича, а радше Жана Поля або когось іншого з численних фаталістів-героїв” [3, с. 135].

Не оминає літературознавець ще однієї часто артикульованої теми – теми сексуальності, особливо у контексті модерного мислення, яке “ламає стереотипи й рамки догм у всіх сферах буття та мислення” [3, с. 156]. Про останнє зазначає С. Павличко і констатує про абсолютну нетерпимість у М. Євшана до можливих сексуальних орієнтацій письменника [3, с. 156]. Однак, на нашу думку, це не є головним, позаяк у критика насамперед йдеться не так про нетерпимість до можливих огріхів (літературний маніяк, психопат, син неправого ложа,... піяк), як про конфлікт особистості й громади, а також про інтелект та етику дослідників і на цьому виразно наголошує літературознавець. “...коли професор української літератури не має нічого більше сказати про Федьковича, як тільки те..., то се хіба аж надто ярке кидає світло на українську громаду, серед якої жив сам поет, – і на всякий випадок чести їй не приносить, як взагалі не кладе її на той вищий рівень, на якому вона хотіла знайтися в відносинах до Федьковича. І хоч би се одно стає ознакою нечистого сумління за те, що львівська громада допомогла Федьковичеві закопувати свій талант” [3, с. 133].

Як бачимо, М. Євшан, ламаючи певні стереотипи, як це часто роблять модерністи, зовсім не смакує темою, хоча може і вміє це робити, а стає на захист Ю. Федьковича. М. Євшан вважає за потрібне показати глибину трагедії митця, дослідивши її причини, насамперед психологічні та з врахуванням соціальних чинників, які спричинилися до зламу поета.

Цікавий погляд пропонує М. Євшан і на творчість М. Яцкова, естетику якого вважає модерною. Перше, що постає перед очима вченого, – це широкий діапазон мотивів – “багатство його творчості та множество світів” [3, с. 170 – 171]. Характерно те, що М. Яцків уміє талановито подати їх образи, які часто є діаметрально протилежними. У дусі Ш. Бодлера як основоположника естетичного нового модерного напрямку [11, с. 7], М. Євшан пише про поетичний світ М. Яцкова: “Най-

брутальніша дійсність змальована такими фарбами, про які не знають навіть крайні українські натуралісти Левенко, Яновська, Винниченко, – всієї гидоти та бруду ніхто не показав яскравіше. А разом з тим автор уміє привести нас до забуття цього пекла, покаже зразу усмішку блакитного, і з творчости повіє нараз запахом степів та свіжих квіток, чарами могучої, чудової природи” [3, с. 171].

Світ письменника доволі динамічний і швидкозмінний, однак М. Євшан цілком слушно, у контексті модерного канону, виокремлює спільний образ для усіх творів. “Вчитавшись глибше в ці твори, бачимо в них *одну людину, що дивиться, думає і шукає*, людину, що страждає голодом життя, але осуджує сучасні обставини, що бореться в поті чола за новий світ і здобуває собі його кров’ю серця...” [3, с. 171].

Студія про М. Яцкова була б неповною без вияву психологічної характеристики поета. Герой митця надзвичайно колоритний, а це завдяки тому, що на перший план виведено внутрішній світ персонажа. Зауважимо, що М. Євшан приймає такий тип. Аж ніяк не другорядну роль у цьому відігріє тип борця, “коли він визволиться з обіймів смутку і встане, юний і сильний, зродиться наново, як фенікс!” [3, с. 172]. Звісно, у добу модернізму не можна обійтися без песимізму, без розпачу, сам світ до цього спонукає. Погляд критика прискіпливо зосереджений на глибинах людського “я”, на його чуттєвих станах. “А коли ще раз здалека поглянемо на нього, не можна не побачити в його постаті якогось жалю, самотності... І не можна не побачити далі, що та самотня душа таки *скривавлена, хвора*” [3, с. 173]. Однак є в письменника якась внутрішня оптимістична сила, що дає поштовх до життя. “А якби не здоровий інстинкт та сила життєва, яка скривавленій сосні приказує пнутися догори та досягати вершком сонцям і світла, ми могли б назвати його жертвою, яких в наших часах так багато!” [3, с. 173].

Для М. Яцкова, продовжує М. Євшан, не важливо копіювання дійсності, – і це абсолютно природно у модерну добу, – але дійсність дає поштовх до невідомості й таємничості. У зв’язку з цим молодий критик виокремлює два моменти. Перше – це іронія, гротесковість щодо зовнішнього світу. Друга – дійсність набуває рис містицизму, стає символом та набуває певних візій [3, с. 174]. Ці думки критика знаходять відгук у дослідників сучасності. Н. Шумило зазначає, що “М. Яцків, вводячи до естетичного канону модерністів таємницю індивідуального духу, перебував на межі двох світів: свідомого і несвідомого, реального та ірреального, метафізичного зла, розлитого в дійсності, та ідеалу, який існує десь поза життям” [12, с. 143].

На прикладі творчості М. Яцкова ми можемо сформувати певну модерну модель розуміння неокультури в М. Євшана, яка, втім, не є калькою із європейського світу. “Він – один з нечисленних в нашій модерні, який “взяв вивід у храм штуки”, підніс меч в її обороні, а разом з тим показав, що таке дійсне мистецтво... не зробив його нічим абстрактним... помимо великої, правдиво європейської культури артистичної... чиста українська мова і здоровий український елемент лучить його з тим народом, з котрого вийшов” [3, с. 175].

Цей український дух М. Євшан намагається простежити у творчості П. Карманського, і саме відсутність української тематики наражає поета на критику. Літературознавець недвозначно заявляє: “Виріс поміж нами, а такий духом чужий, немов прийшов до нас з далеких світів. Українець родом, а так мало в його поезії українського елемента, так віє з неї Західна Європа: дихав воздухом українських пісень, а в зільнику його не знайдете зеленого барвінку, ані васильків, але самі пасифльори, іриси, туї, кипариси, туберози” [3, с. 175].

І все ж твори П. Карманського для М. Євшана цікаві: це поет, який здатен розвиватися, може вражати несподіваністю, але йому бракує світогляду, новизни канонів. Крім того, М. Євшан не приймає тропічних настроїв автора, його песимізму.

Критик часто декларує про намагання виокремити широкий світогляд, артистизм, але П. Карманський зосереджений занадто на внутрішньому “я”, звідси – лише індивідуальні переживання та смуток [3, с. 176]. Ці мотиви, на думку Л. Голомб, у М. Євшана мають модерну природу, зокрема вплив європейської філософії, європейської естетики. М. Євшан “знаходить у П. Карманського і навіть філософією А. Шопенгауера та особливостями індивідуальної вдачі прояви світоглядного песимізму, проти яких часом бунтує душа поета, і своєрідний аристократизм, і аскетизм, що немовби прямує, через опанування всіх пристрастей, до стоїцизму” [2, с. 15]. Аналізуючи вірші П. Карманського, М. Євшан зазначає: “Ця мертвечина, висхнення душі, що реагує на кожний прояв життя, спровадила ті повторювання у поета, спровадила в його творчості *стагнацію*” [3, с. 177].

Докладні студії над поетикою П. Карманського дають підстави М. Євшанові назвати митця поетом надсмутку, що “оспіває” суєту буття на зразок А. Шопенгауера. Це було помилкою П. Карманського, оскільки не до кінця розуміє песимізм німецького філософа. Інколи М. Євшан стоїть на позиціях ірраціонального в поезії, адже сам процес творчості зароджується в душі через натхнення, відтак ми не можемо об’єктивно пояснити сам процес творчості. Тому раціоналізм деколи йде на шкоду

поезії: “Головні хиби лірики Карманського мають своє джерело в тім, що забагато в ній міркування, а мало тої вічної свіжої струї, яка чинить кожного лірика новим у кожному творі” [3, с. 180].

Отже, хоча М. Євшан і творить у добу українського модерну, звертає увагу на особливості цього напрямку в поезії, все ж критик не є прихильником крайньої самотності чи відчуження в поезії, він не приймає декадансу.

Цікавий погляд у критика на творчість ще одного модерного поета – В. Пачовського. Творчість цього молодого митця приваблює кількома моментами, які притаманні неodobі. Це поетично актуалізовані теми фемінізму, ролі жінки в суспільстві, еротизму, а також національна.

Виокремимо декілька фрагментів національної проблематики, оскільки інші теми розглянемо в наступних підрозділах нашої роботи. М. Євшан розглядає творчість В. Пачовського в національному вияві, однак, незважаючи на логічні висновки, вчувається якась іронія, немов стилізація самого поета: “І ударивши в той високий, пророцький тон, “задзвонивши у великі дзвони”, спокусився поет дати синтезу української душі, її психологію” [3, с. 184]. Тут М. Євшан дещо іронізує, хоча не без симпатії розглядає національну візію України на прикладі поеми “Сон української ночі”. М. Євшан сам любить говорити про націю в тому розумінні вищої організації народу, яка має власну мову і культуру, кордони. Тому самосвідома нація В. Пачовського, яка знає минуле, героїв, має національну гордість, близька дослідникові.

Критикові імпонує осмислення України, сприйняття в розуміння існування вже не “українського люду”, а української нації, про що поетично декларує В. Пачовський. Думки поета актуальні хоча б з огляду на первинність первинності для національного становлення – культура чи економізм. М. Євшан стоїть на одних позиціях з автором, який у підвалі екзистенції нації кладе власну культуру, інше бачення може призвести до “ослимачення”, “подібності українців до амєб” та “занепаду духу” [3, с. 185].

Крім того, М. Євшан намагається збагнути: чому вплив і популярність В. Пачовського були такими мізерними? Одна з причин – це слабкість “стилю”, а саме “любуння” формою. Відсутність у поезії сенсу, глибокого змісту знецінює творчість. Критик вказує на широкомасштабність різних декорацій: “на шуми Дністра, на тупіт, на русалок, загалом на зверхній блиск, – а зміст лишався тільки додатком...” [3, с. 187].

Творчість А. Кримського, з-посеред усіх митців, на думку М. Євшана, чи не “найбільше наближується до типу т. зв. *модерного поета*” [3, с. 194]. Критик виокремлює нові завдання україн-

ської поезії, які полягають не в менторському тоні, не в закликах до боротьби чи, скажімо, проголошенні певних законів для суспільства. У дослідника літератури чітко артикульоване протиставлення між старою і новою генерацією української літератури, що увиразнює розуміння самого канону модернізму. Адже ще на зорі появи самого терміна “модернізм” Е. Вольф 1886 року в публікації “Модернізм. Про революцію та реформи в літературі” звертає увагу на протиставлення між сучасністю і минулим. [7, с. 16] “Творці теперішні заховалися далеко від життя, поезія їх стала виразом тільки їх приватних почувань” [3, с. 194]. Далі розгляд М. Євшана переноситься у сферу суб’єктивного поетового “я”, вираженням якого стає “психе” митця, його первинність. Як продовження до визначення модерного канону М. Євшан говорить про розмежованість чи, радше, прірву митців та юрби. Крім того, критик наполягає на інтелектуальності мистецтва, а разом й ефемерності поезії автора, тобто йдеться про її “сенсаційність”, “екзотичність”. “Так творчість дійшла до того, що почала вносити в життя елемент розладовий, хворобу, і промовляла лиш до хворих, зрезигнованих душ” [3, с. 195]. У цьому річищі теоретизувати, за Євшановим визначенням, А. Кримський є модерним поетом. С. Павличко зазначає, що модернізм для М. Євшана має два головні значення: “З одного боку, “модернізм” існує як явище культури, її безперечний факт, ніс у собі, окрім позитивних рис (повстання проти “батьків”, розправа за народництвом), небезпечні, нездорові риси. По-друге, модернізм (і тут це поняття вже не беремо в лапки) є свого роду найкращим, ідеальним відображенням сучасності, свого роду метою, прагненням мистецтва бути тільки мистецтвом. Якщо перший “модернізм” М. Євшан намагається зрозуміти, скритикувати, оцінити, поставити в історичний контекст, то другий пробує творити сам” [3, с. 140]. Цікава думка київської дослідниці про те, що критик намагається відмежувати модерністів від модернізму, протиставити одне одному. І далі дуже цікавий висновок С. Павличко, як реакція на статтю М. Євшана про М. Яцкова: “У цій формулі є і незадоволення “модернізмом”, і бажання виправдати М. Яцкова його мужицтвом. А найголовніше, в ній криється думка про необхідність протиставлення “духовному омертвінню” сучасності ще новішу естетику, яка дасть «здоровле душі» [3, с. 141]. Можливо, тут не варто говорити про якийсь універсальний модернізм європейський, скажімо, на який повинні були орієнтуватися письменники, й М. Євшан. Ми вбачаємо певну своєрідність модерну критика, який був, крім того, що ідейний, – органічно закорінений в українську традицію.

М. Євшан розглядає творчість А. Кримського як прозаїка і поета й одразу ж звертає увагу на психологію героїв. Проте в прозі М. Євшан не бачить оригінальності типів, їхня подібність вражає “неначе одна людина у різних життєвих ситуаціях” [3, с. 195].

Поезія натомість видається цікавішим матеріалом для розгляду, яка нагадує дух східної культури, що може заспокоїти, вберегти поета від європейської суєти. М. Євшан вбачає в художньому слові роздвоєння митця, його нерішучість. Навіть екзотична природа не може бути вповні цілющою для психіки ліричного героя. Власне, з погляду цієї роздвоєності для Євшана цікавий внутрішній світ поета. А. Кримський протиставляє чистим ліричним почуттям, природному нахилу аскетизм, який є згубним для поетичного слова. “Тоді будиться у поета дивний нахил звести до те невинне почування до абсурдності, обмерзти собі його, підсуваючи йому гидотну, щоби воно розвіялося” [3, с. 198]. Це внутрішнє розщеплення у поета, невідповідність думок і почуттів призводять до “прірви поміж життям і поезією” [3, с. 198].

Якою ж є функція мистецтва в А. Кримського? М. Євшан відповідає досить скромно, вбачаючи естетичну складову мистецтва. “Вона (поезія – І. Р.) лиш лікарством для душі, заспокоєнням туг, які дає нам життя, – чимсь, в чому ми можемо знайти загублені вже скарби: дитячі дні, непорочність душі, відродження з гріху, безвинні мрії, серце, – все те, чим можна звеселити людину хвору, що може дати йому ілюзію країни ідеалів... Поза тим поезія не має значення” [3, с. 199].

Отож чітко видно логіку думок, яких дотримується М. Євшан, звертаючи увагу на модерність поезії. Якщо С. Павличко говорить про один з модернізмів М. Євшана як “прагнення мистецтва бути мистецтвом”, то це мистецьке прагнення невіддільне від життя, не ефемерне, не абстрактне. І стаття про А. Кримського – ще одне підтвердження. “Тут криється великий *естетизм Кримського*, але й велика слабкість, страх побачити життя таким, яким воно дійсно є” [58, с. 199].

Осібне місце у Євшановій естетиці посідає творчість М. Чернявського, який, за словами молодого дослідника, “бере участь дуже діяльну в новішій літературі” [3, с. 206]. Критик робить спробу визначити місце поета в сучасній літературі і вже на початку студії виокремлює постійні вектори, особливості творчої манери, які з часом хоч і еволюціонують, але дозволяють йому, на думку критика, посісти окремішне становище в українській літературі. Насамперед доречно звернути увагу на образ міщанства, проти якого спочатку М. Чернявський висловлює протест, але згодом його «безоглядність молодеча» змінюється розважанням, меланхолією. Світ виявився сильнішим від поета. Ця зміна настрою,

яка в дечому нагадує декаданс, дивує критика, і він одразу ж іронічно зазначає “про той сумноквасний погляд на життя”. Тому цілком логічно, що увага дослідника творчості звернена й на відсутність ідейності. М. Євшан заявляє, що поетова колись крилата пісня не стане “носителькою “святих ідей” і не виявить громадянської сили” [3, с. 208]. Зауважмо те, що М. Євшан більше схиляється долучити М. Чернявського до модерної когорти митців. Однак тут модерність варто розглядати саме крізь призму української культури.

У творчості М. Чернявського актуальні й екзистенційні мотиви, однак не всі особистості можуть мати незалежну позицію, багато залишається покривджених перед могутньою силою. Інколи поет намагається захистити цих людей, але, на думку М. Євшана, в цьому полягає трагізм М. Чернявського, “що одиниці людські приневолені пізнати свою безсилість” [3, с. 208]. Критик не сприймає аргумент переможної сили обставин, що здатні зламати людину. Не в цьому полягає гуманізм. “Такі джерела гуманності Чернявського, його любові до чоловіка, його клич: не кидайте каменем на тих слабодухів і рабів. Полюбіть їх за те, що вони нещасливі, непорадні, зламані. Зрозумійте їх...” [3, с. 209]. У цьому контексті дослідник звертає увагу на психологічну особливість поета: “І так за 20 літ своєї письменницької діяльності автор перейшов шлях від гарячого протесту проти міщанства до признання його непобідимим – до його оправдання, а тим самим, і потвердження” [3, с. 210].

У контексті розгляду творчості поета М. Чернявського критик веде мову про ідеалізм: “З тим всім Чернявський старається навіяти всі свої твори подихом якогось шляхетного ідеалізму... Він не перестає говорити про святі огні в душі людській, не перестає звертати увагу на голос Божий. Поезію свою сам характеризує тим, що вона *«воскрешує кращі мрії»* [3, с. 210]. Однак, чи можуть ці мрії про «поетів ідеалізм» бути зреалізовані при такому психологічному стані. Очевидно, що ні. Тому ця мрія, на думку М. Євшана, залишається лише мрією. “Такий ідеалізм – се нігілізм поетичний, се тільки настроїв розмріяний, щонайбільше – лірика почувань, але плоти, здорового тіла він не має” [3, с. 210]. Такий ідеалізм, узагальнює М. Євшан, надто абстрактний, він не має ґрунту під ногами [3, с. 211]. Критик часто повторює словами поета про візію майбутнього: “*в кінці всього, знаєте, буде май. І будуть ясні небо і земля!*” [3, с. 211]. Але, на жаль, це лише візія, якась ефемерна внутрішня сатисфакція. Проте і для європейської модерністської поезії такі безперспективні, самозаспокійливі образи бажаного актуальні, мало того – стають одним з наріжних каменів модернізму. Згадаймо хоча б

декілька рефренів з “Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока” Т. С. Еліота з його відомим “надійде час” [10, с. 28 – 32].

Отже, доволі часто М. Євшан стоїть на іншому березі, аніж європейська модерність, і тому його літературно-критичну творчість доцільно розглядати крізь призму української літератури. Але ж для критика важливою є гармонія людини, якої теж так настирливо дошукувалися європейські митці. У творчості М. Чернявського М. Євшан акцентує на відсутності в поезії тої консолідованої сили для гармонії людини. “Бракує їй, як я вже згадав, того центрального пункту, який би в собі об’єднував цілу людину” [3, с. 212].

Класичний приклад розуміння фактури, “м’яса” (М. Зеров) життя М. Євшан вбачає у художній спадщині В. Стефаніка, який спромігся на модерну творчість, випередивши, так звану, “народну” літературу. “А прецінь, він не описує села з етнографічного боку, не розводиться широко над його побутом, підслухає і фотографує розмов” [3, с. 214]. На прикладі творчості письменника М. Євшан ще раз потверджує свою літературно-критичну концепцію й підкреслює, що талант автора є головною рушійною силою. Крім того, художню спадщину митця, на думку критика, можна поставити на одне з чільних місць нового українського письменства. “Творчість Стефаніка – чи не найсильніше слово з усієї української літератури. Він показав не лиш, що таке дійсний артизм з Божої ласки, але й те, як артизм може йти в парі з іншими, моральної натури, цілями” [3, с. 215]. Отож силі генія не стала на заваді ані приземлена, здавалось би, тематика села, якої так мало в модерності, ані сільський колорит, ані звичайні сільські образи.

Ми вже неодноразово зазначали, що важливою категорією в естетиці М. Євшана є життя, екзистенція, за допомогою якого він оцінює вартість художнього твору, популярність письменника, ба навіть його світогляд. У критика цей момент “з життя письменника з своїм світом” визначає “роль, яка має бути призначена його творчості в загальному ході літературного життя” [3, с. 216]. Так М. Євшан характеризує творчість С. Коваліва, виокремлюючи її обмеженість, локальність, так би мовити, регіональність. На думку критика, С. Ковалів зумів “заобсервувати певні факти життя” і надалі не намагається розірвати межі локальності. А звідси й висновок про “провінційність” письменника. “Всеукраїнським письменником він ніколи не був і не має відповідних даних, щоб ним колись стати” [3, с. 217]. Крім того, М. Євшан зауважує деякі художні деталі творчості митця. Через достеменне розуміння побуту письменником можна пояснити світоглядні риси прозаїка, його оцінне ставлення до окремих груп персонажів. Так, скажімо, саме через



глибинне знання життя регіону читач може знайти логічне пояснення щодо єврейської тематики.

Вирішальним моментом для цінування митця є його талант, усі інші фактори не мають вагомого значення. Виходячи з того, М. Євшан доходить невтішного висновку про творчість автора: “І я, власне, думаю, що в письменницькій долі Коваліва рішачим моментом не були ніякі зверхні обставини, ніякий випадок, – а сам його талант, сам характер його творчої думки та його позиція” [3, с. 219].

Контекст модерного можна виокремити на прикладі дихотомії нове-старе у творчості Г. Чупринки. М. Євшан зазначає, що поет “станув в якійсь принципіальній незгоді, а навіть ворожнечі з загальною тенденцією, з *творчою думкою*, яка виявлялася досі в українській поезії” [3, с. 224]. Критик недвозначно заявляє про мистецтво, про те, що поет “щось зовсім нове приносить” [3, с. 224]. Тут можна говорити про модерне на рівні перманентного протиставлення, ба навіть ворожнечі. Літературознавець логічно пояснює наявність свого індивідуального “становища” в українській поезії, оскільки “він вийшов поза обруб усього нашого *літературного життя*” [3, с. 225].

У модерному вияві розглядає М. Євшан й саму сутність поезії, яка для критика насамперед є особистим, “інтимним переживання світу” [3, с. 226]. Далі дослідник розмежує поезію і суспільні обов’язки, демонструючи значимість художнього слова: “Вказуючи на соціальну роль поезії, на її релігійне значіння, ми говоримо: ось відзивається чарівна її мова, і кат перестав бути катом, учений забув про свої книжки, швець чи крамар піднеслися у вищі сфери творчої думки!” [3, с. 226]. “Але що ж далі?” – запитує риторично критик. Поезія не має вічного впливу. “Які результати з того? Чи крамар не йде торгувати далі, а кат – убивати людей?” [3, с. 226]. М. Євшан продовжує в модерному річищі трактувати роль поезії. “А коли так, то поезія все-таки є чимсь більше, як розривкою, приступною для всіх, є життям, яким дехто може тільки жити, є справою чисто *індивідуальною*. Бо дійсно: коли б вона мала які цілі, а ще й закони діяння на людську громаду, – як се люблять говорити, – то чи не було б се загородження людині як такій останньої утіхи, чи не було б останнім гаслом до безнадійности?” [3, с. 226].

Ми виразно бачаємо впливи М. Штірнера, Ф. Ніцше, зрештою, автор сам згадує про ці імена. Окрім того, ми можемо розгледіти і вплив естетики О. Вайлда. Для М. Євшана поезія часто вимагає зречення в ім’я релігійного закону (зрештою, критик сам порівнює поетичну творчість з релігією), що тяжіє над людськими почуттями і над людиною, “який

знищує мою вартість, забороняє мені насолоду, грозить карою вічною і вічно перед очима держить дзеркало моєї власної совісти!” [3, с. 227].

На початку ХХ століття, у добу модерну, митці, на думку М. Євшана, мусили “зрезигнувати з тої поезії, яка стала виразом міщанських почувань, виразом гуманістичних стремлінь людства, – в якій філістер почав установлювати свої зручно перепачковані канони” [3, с. 227]. А далі в М. Євшана бачимо ще більший вияв модерністських тенденцій, у яких критик наголошує на антигуманності творчості: “...поезія по своїй суті мусить бути *антигуманітарна*, щоб так сказати. Творець мусить зрезигнувати з тих почувань, які в’яжуть людей, мусить вийти з кола тих чеснот, в ім’я яких він мав би право жити разом з людьми” [3, с. 227].

Така відстороненість призводить до трагедії особистості митця. Відтак М. Євшан робить спробу дослідити психологію творчості в добу модерності, де виокремлює самотність, відчуженість через усвідомлення власного покликання. Митець відмежовується від світу, ладен замкнути свою думку на “сім замків”. “Се тягар, – щоб так сказати, – самого себе: бо тяжко чоловікові себе тільки полюбити, а самому собі замкнутися. Він покривить своє серце, а хоче, щоб воно билося для других” [3, с. 227].

Також у цій статті критик рефлексує й над іншими проблемами – мистецького аристократизму та егоїзму, взаєминами поета і юрби. Так, скажімо, “бути аристократом” – це взяти на себе водночас незнаний тягар і обов’язок митця. А трагедія аристократизму полягає в тому, що так званий церемоніал, на кшталт молодого королевича і юрби, не дозволяє “промовити безпосередньо щирістю до своїх братів” [3, с. 227]. Трагедія ще й у тому, що ці люди бажують саме такого церемоніалу. “Але хто відкрив ту пропасть поміж собою, своїм творчим покликанням і людьми, хто почув на собі силу того трагічного обов’язку і рішився бути аристократом, – тому лишається одна тільки дорога, яка не опоганить його та не дасть стати ливоскоком: дорога, щоб так сказати, творчого егоїзму” [3, с. 227].

З позицій модернізму М. Євшан розглядає творчість Г. Чупринки, виокремивши два основні первні творчості – “Чупринки – меланхолії і Чупринки – Бахусового співака самовтіхи творчої” [3, с. 228].

М. Євшан знову ж таки, використовуючи психологічний підхід, заглиблюється в поетичну майстерність Г. Чупринки та внутрішнє “я” поета, намагається пояснити моменти творчої самосвідомості, естетику. Використовуючи модерні тенденції, критик зазначає про індивідуалізм митця вже на початку статті і продовжує ці думки у рецензії “Грицько Чупринка. Контрасти. Лірика...”: “Всі мої сили в мені самім, я не потребу ніякої опори поза собою, я маю себе. Я сам собі світ і природа, сам

собі бог і доля” [3, с. 498]. На цю індивідуалістську позицію М. Євшана звертають увагу й сучасні літературознавці. Л. Голомб не тільки зауважує про індивідуалізм поета, а й наводить думки Т. Гундорової про прикмети українського модернізму. “М. Євшан на прикладі Г. Чупринки розкрив естетичну сутність культурально-індивідуалістичного різновиду українського модернізму” [3, с. 92].

Критик, інтерпретуючи творчість Г. Чупринки, не обмежується лише текстом автора чи його світоглядом. М. Євшан торкається інших сутнісних тем, які засвідчують його розуміння категорії мистецтва в добі українського модерну, уточнюючи ще раз особливості літературно-критичної системи вченого. На думку Т. Гундорової, тут ідеться не про зовнішні ознаки мистецтва, а про “витворення певного артистичного культу, певної моделі модерністського митця” [3, с. 97]. М. Євшан демонструє процес народження митця, якому стають чужими цінності. “У цьому акті, – зазначає Т. Гундорова, – “знімаються” аристократизм, антигуманізм, перецінюються етичні вартості. В кінцевому – переборюється сама природа..., людина і людське, навіть смерть й єсть воля до вищого пізнання, яке мають тільки ті, що заглядали смерті в очі, тільки ті, що померли” [3, с. 97]. Пройшовши таке відповідне естетичне та світоглядне народження, митець може осмислювати взаємодію між життям і мистецтвом.

Тому, описуючи поетичну індивідуальність Г. Чупринки, естетика якого, звісно, імпонувала критикові, М. Євшан вкотре наголошує на присутності категорії “життя” у поета. “Се тільки певного рода обов’язок творця, а радше потяг того вищого чоловіка, якого виховав у собі творець: не замикати очей на життя, не обходити і не минати ніякої, навіть найбільш небезпечної кручі, не відмежовувати себе не від нічого” [3, с. 232]. Наприкінці студії критик заявляє ще категоричніше, зробивши життя одним з наріжних каменів мистецтва. “І тут *єсть* для них, я думаю, синтез життя і мистецтва. Тут вноситься життя в мистецтво... Життя стає естетичною можливістю” [3, с. 234].

Дослідження окремих аспектів модерності у художньому слові письменників XIX – початку XX століття значно увиразнює розуміння Євшанової літературно-критичної концепції. Критик послуговується новітніми тенденціями, що мали місце у західноєвропейському світі: ніцшеанські твердження, ставить питання про самоцінність мистецтва, виокремлює інтелектуалізм, національну доміную, наголошує на ідейності літератури, заторкує проблеми народної літератури й наголошує на неперервності традиції.

### Література:

1. Гнатюк М. Критик, що поміняв перо на зброю (Літературно-критична діяльність Миколи Євшана (Федюшки). Львів: Львівський державний університет ім. І. Франка, 1995. 46 с.
2. Голомб Л. Петро Карманський: Життя і творчість. Ужгород: Гражда, 2010, 264 с.
3. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. Київ: Видавництво «Основи», 1998. 657 с.
4. Євшан М. Українські кордони. *Народ*. Станіславів, 1919. Ч. 14.
5. Іванишин В. Нариси з теорії літератури. Київ: Видавничий центр «Академія», 2010. 256 с.
6. Іванишин П. В. Критика і метакритика як осмислення літературності. Київ: Видавничий центр «Академія», 2012. 228 с.
7. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Основи, 2002. 327 с.
8. Мухина Г. Естетика Миколи Євшана. *Сучасність*. 1984. № 4. С. 24 – 33.
9. Нахлік Є. Віражі Франкового духу: Світогляд. Ідеологія. Література. Київ: Наукова думка, 2019. 638 с.
10. Павличко С. Д. Поезія Томаса Стерна Еліота / Еліот Т.С. *Вибране*. Київ: «Дніпро», 1990. 198 с.
11. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 633 с.
12. Шумило Н. Під знаком національної самотності. Київ: «Задруга», 2003. С. 115 – 131.

## ОСНОВНІ ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ КОНСТАНТИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПЕТРАРКІЗМУ

Сучасне українське літературознавство лише тепер починає ставати на позиції, які для західної науки про літературу давно стали аксіоматичними. У зв'язку із цим відбувається інтенсивне переосмислення багатьох теоретико- та історико-літературних проблем у напрямку подолання радянських рудиментів щодо їх розуміння. Стосується це й творчого спадку поетів-петраркістів, які в СРСР незмінно тлумачилися як бездарні епігони великого італійського гуманіста, позбавлені таланту та естетичного смаку, тоді як у європейському літературознавчому дискурсі давно домінує думка про те, що феномен петраркізму був обумовлений самою специфікою ренесансної культури, в основі якої лежала ідея про наслідування як необхідну умову опосередкування індивідуального досвіду.

Для створення адекватного уявлення про петраркізм необхідно, на наш погляд, насамперед виокремити та проаналізувати ті домінанти поетичного доробку Франческо Петрарки, які виявили найбільшу здатність до продуктивного розвитку в художніх системах інших митців, перетворившись на петрарківські константи. Це й становить мету пропонованої розвідки. Зрозуміло, що, як і у випадку будь-якого літературного явища, тут потрібно говорити про рівень змісту та форми, тобто аналізувати ідейну концепцію петраркізму, з одного боку, та його риторичку, з іншого.

В українському літературознавстві вже були окремі спроби виділити основні формально-змістові риси петрарківського канону. Так, Анастасія Боковець перераховує такі його елементи:

- сонетна форма;
- метафори та оксюмори, що реалізуються у варіаціях день / ніч, радість / туга, мир / війна тощо;
- образ білявої красуні із холодним серцем, котра підноситься на п'єдестал і кохання до якої допомагає поетові / ліричному героєві вдосконалюватися і підійматися до Бога;
- мотив поетичної слави та переконаність у тому, що досягти її можна, оспівавши кохану жінку;
- роздуми про крихкість краси перед обличчям старості і смерті та силу поезії, здатну зупинити час [1, с. 66 – 67].

Ми можемо погодитися із цим переліком лише частково, позаяк, по-перше, сонет, як відомо, був далеко не єдиною жанровою формою любовної лірики вже у самого Франческо Петрарки, по-друге, образ дами серця зазнав значних трансформації у текстах європейських петраркістів (насамперед це стосується англійської літератури, де кохана жінка, вже починаючи від найпершого петраркіста Томаса Вайетта, часто позбавлялася божественного ореолу, а у плані зовнішності змальовувалася смуглявою, темноокою та темноволосою) і, по-третє, мотив руйнівної дії часу на жіночу красу не відігравав однаково важливої ролі для всіх петраркістів, хоча й доволі часто фігурував у петрарківських поетичних текстах.

На пострадянському науковому просторі окремі аспекти порушеної нами проблеми вивчали Данило Соколов, Олена Луценко, Ігор Шайтанов, Тетяна Якушкіна.

Серед західних літературознавців теоретичними питаннями петрарківського дискурсу займалися такі авторитетні вчені, як Гордон Браден, Ернест Вілкінз, Гарі Воллер, Дональд Гасс, Роберт Дарлінг, Леонард Форстер, чії праці й становлять методологічну основу нашого дослідження.

Найперше зазначимо, що під петраркізмом ми будемо розуміти течію у європейській ренесансній поезії, в основі якої лежить орієнтація на художні тексти Франческо Петрарки, насамперед його “Книгу пісень”, і яка змістовно визначається втіленням неоплатонічної концепції кохання, а формально – нормативними положеннями трактату П. Бембо “Роздуми у прозі про народну мову” [детальніше див: 3]. Відповідно, говорячи про поетику петраркізму, маємо на увазі стійкий комплекс формальних елементів петрарківських текстів та відповідних їм семантичних блоків. Проте тут також важливо звернути увагу на той факт, що тлумачення петраркізму як чіткої системи норм є радше ознакою сучасної свідомості. Сприйняття поезії Франческо Петрарки у XV – XVII ст. кардинально відрізнялося від сьогоденного наукового підходу та не передбачало сліпого слідування за канонам, а було радше пристосуванням поетичної традиції до індивідуальних особливостей автора і його мистецьких інтенцій.

Своєрідною точкою відліку ідейного наповнення петраркізму виступає типова комунікативна ситуація петрарківської поезії. Як відомо, це любовна лірика, що створюється закоханим / поетом та звернена до байдужої жінки, яка не відповідає героєві взаємністю. Активним началом у комунікації виступає чоловік, саме йому належить привілеія озвучувати свої почуття та переживання і намагатися

досягти мети – прихильності дами серця – через поезію. Фігура самого Франческо Петрарки як закоханого і як поета асоціюється, за словами Сари Старм-Меддокс, із “пристрасним переслідуванням недоступної дами та прагненням поетичної слави, достойної нагороди – лаврового вінка” [5, с. 3]. Традиція “нового солодкого стилю”, що мала неабиякий вплив на італійського митця, диктувала принципову недосяжність жінки для закоханого чоловіка (в силу різних причин, в тому числі і її передчасної смерті), результатом чого стала загальновідома фрустрація протагоніста петрарківської лірики. Разом із тим, такий стан речей вступав у конфлікт із природними еротичними бажаннями чоловіка. У “Канцоньєре” він частково вирішувався за допомогою релігійної складової дискурсу.

За Леонардом Форстером, петраркізм засновувався на базовій конвенції, згідно з якою “жінка розміщується на п’єдесталі, і ми вступаємо в особливий світ, де домінують жінки, побачені очима чоловіків, котрі обожають їх і прагнуть їхньої любові” [4, с. 2]. Витоки цієї конвенції лежать ще в поезії трубадурів, де подібний статус жінки був покликаний компенсувати та певним чином узаконити можливість заборонених позашлюбних інтимних стосунків. Саме у творчості провансальських поетів виникає тенденція розглядати кохання як відблиск небесної краси і любові, натомість у поезії Данте Аліґ’єрі та стильовістів любовне почуття вже практично втрачає мирський характер, у результаті чого кохання до жінки поступово перетворюється на подобу релігійного культу. Проте суттєвою відмінністю від традицій трубадурів чи італійських поетів XIII ст. був глибокий філософський зміст, закладений у любовній ліриці Франческо Петрарки, конче необхідний для її повноцінного розуміння.

Художній світ петрарківської поезії найзручніше, на нашу думку, дефініціювати через характеристику чотирьох його центральних елементів – героя, героїні, ліричного сюжету та часопростору.

*Ліричний герой* петрарківської лірики – це інтелектуал, особистість, схильна до глибокої рефлексії та постійного самоаналізу. Коло його роздумів доволі широке: це і кохана жінка, і друзі та покровителі, і колеги за пером, і батьківщина, і поезія, і політика, і Бог, і багато іншого. За своїм культурно-соціальним статусом він або належить, або тяжіє до куртуазного світу, орієнтуючись у своїй поведінці на комплекс естетичних і світоглядних установок, характерний для придворної культури. Ідейне та емоційне осердя його духовного життя становлять дві основні проблеми – кохання і краса, сприйняті у контексті неоплатонічної філософії. При цьому філософія неоплатонізму визначає не лише розуміння

цих категорій у петрарківському тексті, але й засадничі риси картини світу, втіленої у ньому. В її центрі – кохана жінка, втілення божественної краси і усіх можливих людських чеснот. Її фізична і духовна досконалість – це та міра, той найвищий естетичний і моральний ідеал, на фоні якого ліричному героєві відкривається його власна недосконалість, а то й нікчемність. Звідси – образні ряди донни та закоханої у неї героя вибудовуються у петрарківській ліриці як полярні системи, за принципом антитези “верх – низ” (відповідно). Зі світом першої пов’язані поняття чистоти, краси, доброчесності, гармонії, зі світом другого – бруду, зла, гріха, хаосу.

Не варто також забувати і про те, що ліричний герой петрарківського дискурсу – це насамперед поет. Проте із усіх знайомих понять поетичної творчості: натхнення, горіння, захвату – героєві петраркізму знайоме лише одне – муки. Розглядаючи власну поетичну практику як засіб зваблення коханої жінки, він зрештою приходять до розчарування словом, констатує його нездатність виразити нюанси складних драматичних почуттів, що вирують у його душі, та донести їх до дами серця. Відтак – мотив поетичної творчості набуває у петраркізмі особливо драматичного забарвлення.

*Героїня* петрарківських текстів – це передовсім сукупність зовнішніх рис, позаяк її внутрішній світ здебільшого постає перед нами глибоко прихованим. Однією із базових складових петрарківського поетичного дискурсу є типовий портрет донни, структурними елементами якого виступають очі, щоки, рот (губи і зуби), а також волосся. Можуть також згадуватися брови, допускалися акценти на шиї, руках чи грудях. Кожна з описаних частин тіла неодмінно мала виражати ідею божественної краси, що у філософії неоплатоніків розумілася як світло, у зв’язку з чим в описах зовнішності героїні переважали метафори сонця, зірок, сяючого проміння. Також відомим фактом є потяг петраркістів до використання у цьому контексті художніх образів, пов’язаних із різного роду коштовностями: золотом, діамантами, дорогоцінним камінням тощо. Засадничо портрет жінки мав змальовувати не конкретну людину, а саму ідею краси, саме цим аспектом і пояснюється його стереотипізація, сталий набір топосів, які, до слова, могли застосовуватися не лише щодо донни, але й у текстах, звернених до друзів, покровителів, правителів, при складанні чоловічого портрету жінками-петраркістами тощо.

*Ліричний сюжет.* Точкою відліку ліричного сюжету петрарківського поетичного тексту є зустріч героя із донною. Цей момент осмислюється не лише як центральна чи доленосна подія у житті, але як, власне, його початок – до зустрічі з коханою жінкою герой, по суті, й не жив.



Основними подіями у світі ліричного героя стають відтепер служіння та поклоніння коханій жінці, захоплення й замилювання нею у різних ситуаціях, описаних у “Книзі пісень”: прекрасна донна у колі подруг; донна на фоні весняної або літньої природи; донна, що промовляє до ліричного героя; донна, що розглядає своє відображення у струмку або ж у дзеркалі. Дещо пізніше виникають і нові сюжети, пов’язані із чіткою орієнтацією петрарківської лірики на смаки та вимоги куртуазної культури: донна, що грається із песиком чи пташкою; донна на святі; донна у колі придворних тощо.

Історично поетична продукція петраркістів набирала різноманітних форм: окремі поезії, цикли, антології, колективні ліричні книги, проте класичною жанровою формою європейського петраркізму, на переконання дослідників, варто вважати не сонет, а збірку поезій із наскрізною сюжетною лінією, побудовану за зразком “Канцоньєре”. У найбільш загальних рисах цей сюжет можна визначити як сходження “любовною драбиною” – від споглядання земної краси до розуміння її божественної суті та, зрештою, долучення до самого Бога. При цьому переміщення з одного щабля драбини на інший дуже часто марковане у ліричному тексті петраркістів як зміна просторових координат, рух ліричного героя з однієї точки до іншої. У зв’язку з цим варто зупинитися ще й на проблемі петрарківського хронотопу.

*Хронотоп.* Оскільки світи ліричного героя і донни у петрарківському дискурсі подаються у контрастному зіставленні, то логічно, що часопростір героїні не тотожний часопросторові героя. У світі донни, де панують абсолютні категорії, рух часу є лише ілюзорним. Це підтверджується тим фактом, що краса жінки з віком не марніє. Час петрарківської героїні – це статичний, умовний час високої любовної поезії. Натомість часові героя притаманна природна динаміка, він пов’язаний із усвідомленням невідворотності вікових змін та недовготривалості земної краси. Це час звичайної земної людини, і донна, як створіння, що належить обом світам одночасно, теж підпорядковується його законам, є смертною.

В умовно-реальному світі художнього твору час невіддільний від простору. З різними образами часу у петрарківському ліричному дискурсі корелюють і різні образи простору. Гармонії та досконалії красі донни відповідають елементи ідеального пейзажу: м’який вітерець, прохолода затінку, зелень дерев, дзюркотливий струмок, пахучі квіти і трави, мелодійний спів пташок. Образ ліричного героя натомість співвідноситься з елементами дикого, а іноді навіть інфернального пейзажу, що пов’язуються з категорією гріховного (ліс, хащі, скелі тощо).

Перебування кожного із героїв у власному хронотопі характеризується стійкими ознаками. Донна найчастіше змальовується статичною – вона або стоїть, або сидить. І навіть тоді, коли на зміну статиці приходить динаміка, ефект руху здебільшого відсутній, оскільки зміни пейзажу просто не відбувається. Для ліричного героя натомість характерний перманентний рух: він подорожує і безцільно блукає, шукає присутності донни і переховується від жорстокого Амура, намагається втекти від свого трагічного кохання і йде йому назустріч – таким чином виражається його внутрішній неспокій, боротьба та суперечливість почуттів, з одного боку, та моральний поступ – з іншого.

Отож, в основі петрарківського ліричного дискурсу – світоглядна парадигма, закорінена у філософії неоплатонізму, та відповідна їй картина світу. Разом із тим, неможливо заперечувати і той факт, що петраркізм був сприйнятий у європейських літературах насамперед як риторичний код, використовуваний у конкретній комунікативній ситуації. Ця його особливість перебуває у прямих зв'язках із клішованістю поетичної мови тих же трубадурів, для яких, як відомо, кожна жанрова ситуація вимагала відповідної мовної стратегії. Подібне явище спостерігалось і у петраркізмі. Змістовне наповнення текстів, що традиційно зараховуються до цього літературного дискурсу, могло змінюватися залежно від низки різного роду причин, проте його риторичні і стилістичні прийоми залишалися незмінними протягом століть. Таким чином, сприйняття петраркізму означало насамперед прийняття риторичної стратегії, без якої поет, що обрав для творчості любовну тему, просто не міг обійтися. Більше того, саме стилістичні прийоми стали тими художніми елементами, які виявилось найлегше “імпортувати” до європейських літератур та індивідуальних авторських поетик, позаяк вони могли бути успішно відображені у перекладах з італійської мови та використані при цьому в інших комунікативних ситуаціях, не лише петрарківській. Будучи повтореними на іншій мові, вони зберігали оригінальну образність, але при необхідності набували і додаткових конотацій. Водночас неможливість уникнути “диктатури” риторичного коду, детермінована характером самої епохи, що часто визначається в науці про літературу як доба “готового слова” (термін Ернста Курціуса), привертала до текстів Франческо Петрарки не лише тих поетів, котрі хотіли його наслідувати, але й тих, хто намагався вступити з італійським автором у літературну полеміку, що забезпечило петраркізму надзвичайні масштаби та ареал поширення.

Одним із ключових прийомів риторичної системи петраркізму є метафора особливого типу, що описує стан закоханого за допомогою

поєднання антитегічних образів вогню та льоду, тобто побудована за принципом оксюморону. В історичній перспективі варто зазначити, що цей троп є “загальним місцем”, топосом любовної поезії взагалі, що застосовувався ще з часів античності, однак саме у ліриці Франческо Петрарки та його наступників він зайняв домінуючу позицію, фігура оксюморону вкорінилася у ролі основної риторичної стратегії петрарківської поезії. При цьому аналізований троп реалізовував себе не лише у формі протиставлення вогню та льоду, спеки та холоду, але й у найрізноманітніших варіаціях: радість – сум, свобода – полон, мир – війна, день – ніч тощо.

Із точки зору самої структури названого тропа можна говорити про існування в літературознавстві низки невіршених проблем. Як зазначає німецька дослідниця Рената Лахман, “близькість оксюморона до дотепно-винахідливої метафори (кончетті / концепту – М. М.) і його відмежування від антитези є питаннями, які ще необхідно розробити” [2, с. 120]. Оксюморон є двочленною фігурою, для реалізації якої потрібно два концепти, які, по-перше, вже самі собою утворюють повноцінні смислові системи, а, по-друге, передбачають взаємовиключення на семантичному рівні. Таке подвійне протиставлення приводить до утворення ефекту подвоєного контрасту, коли кожен конститутивний елемент відображає протилежний йому і водночас перебуває з ним у метонімічних зв’язках. Паралельно із цим кожна зі складових оксюморона набуває властивостей метафори, надаючи тим самим буквального значення іншій. Тобто, як бачимо, оксюморон є надзвичайно динамічною фігурою, у якій відбувається постійний процес смислоутворення і смислозаперечення, позаяк його елементи постійно і доповнюють, і заперечують один одного, перебуваючи на межі взаємознищення.

Стосовно використання цього тропа в петрарківському дискурсі можна виділити кілька основних положень. Перш за все, потрібно звернути увагу на те, що у самого Франческо Петрарки використання оксюморону, як блискуче продемонстрував у своєму дослідженні Леонард Форстер, характеризується збалансованістю протилежностей. Взаємовиключні концепти перебувають у “Книзі пісень» у рівновазі, відображаючи, але не заперечуючи один одного: холод урівноважується вогнем та навпаки, надія врівноважується відчаєм і т. д. і т. п. У результаті – петрарківська метафора сприймається та усвідомлюється як дуже органічна єдність, що знаходить підтвердження у досконалій сонетній формі із закладеною в ній ідеєю тези – антитези – синтезу. Найкраще ця її властивість відчутна у СXXXII і СXXXIV сонетах, знаних у науці як “Ice Fire sonnets” (буквально – “крижано-вогняні сонети”), що є концеп-

туальними для петрарківського поетичного дискурсу (і саме вони, до слова, найчастіше наслідувалися європейськими наступниками Франческо Петрарки). Також варто зазначити, що подібна збалансованість відображається і на етичному рівні “Канцоньєре”: гострота еротизму та гріховність петрарківського ліричного героя певною мірою згладжується його потужним фінальним покаанням.

Отож, можемо підсумувати так. Художній світ європейської петрарківської лірики ґрунтується насамперед на особливостях “Книги пісень” з її оригінальним типом ліричного героя, холодної, непохитної донни зі стандартною зовнішністю, бінарним хронотопом та картиною світу, заснованою на ідеях неоплатонізму. Домінуючою стилістичною фігурою петрарківської лірики виступає при цьому оксюморон. Також потрібно звернути увагу і на той факт, що тексти Франческо Петрарки існували для європейських поетів XV – XVII ст. насамперед як “готовий матеріал”, риторична матриця, яка, будучи на рівні форми доволі жорсткою, все ж дозволяла авторові певні відхилення в процесі створення оригінального твору. Саме тому і тематично-проблемне наповнення петраркізму, вкорінене у куртуазну культуру, і його риторична стратегія, побудована на принципі антитези, і жанрова форма сонета знайшли сприятливий ґрунт у багатьох національних літературах.

#### **Література:**

1. Боковець А. Літературна репутація англійського ренесансного поета Томаса Вайета (діахронічний аспект). *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. 2011. Вип. 1. С. 15 – 19.
2. Лахман Р. Демонтаж красноречия. Санкт-Петербург: Академический проект, 2001. 367 с.
3. Маркова М. Петраркізм: проблема визначення та історія вивчення. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2017. Вип. 40. С. 65 – 79.
4. Forster L. *The Icy Fire, Five Studies in European Petrarchism*. Cambridge: At the University Press, 1969. 203 p.
5. Sturm-Maddox S. *Petrarch's Laurels*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992. 309 p.

**Розділ II.**  
**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА**  
**XIX – XXI СТОЛІТЬ**  
**КРІЗЬ ПРИЗМУ**  
**НАЦІОСОФСЬКОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ**

## НАЦІОНАЛЬНІ ІДЕАЛИ ТА ІМПЕРАТИВИ У ТВОРАХ БОРИСА ГРІНЧЕНКА ДЛЯ ДІТЕЙ

Розвиток української дитячої літератури літературознавці пов'язують із розвитком національної літератури загалом, виводячи її витoki від часів Київської Русі, зокрема від “Повчання” (1117) Володимира Мономаха. Література для дітей, як і письменство загалом, була пов'язана із боротьбою українського народу за національне та соціальне визволення, відіграла важливу роль у “формуванні національної самосвідомості молоді”, високих моральних, естетичних та гуманних почуттів. Особливо важливим періодом розвитку дитячої літератури стало ХІХ ст. (пов'язане передусім із періодами діяльності та творчості народників). У кінці ХVІІІ – на початку ХІХ ст. почалося формування першого національно свідомого покоління української інтелігенції, котра, на думку фахівців, почала декларувати свої суспільні потреби, озвучувати нові принципи виховання, навчання та освіти. Одним із найбільш важливих стало питання виховання молодого покоління та створення української національної школи. Звідси й “увага до літератури для дітей, дитячого читання, навчання засобами рідного слова”. Українська дитяча література дошевченківського періоду (Л. Боровиковський, Є. Гребінка, П. Гулак-Артемівський, О. Духнович, І. Котляревський та ін.) набуває нової якості і за змістом, і за формою (особливістю мови, специфікою жанрів тощо). У ній глибоко показано народне життя, щедро використовуються фольклорні джерела, глибше й багатогранніше ставиться проблема виховання молоді [26, с. 35 – 77].

Наданню українській дитячій літературі вищої якості посприяла передусім творчість Т. Шевченка. Справді, “Кобзар” (та й інші твори) “надовго став головним підручником, за яким діти вчилися любити рідну землю і народ” [14, с. 58 – 62]. Питання дитячої літератури актуалізувалося у другій половині ХІХ ст. у зв'язку із культурницькою боротьбою народницької інтелігенції за національну самобутність та національну школу. Всупереч царській політиці русифікації з'являються українські школи та граматики. Із 1870-х рр. постає плеяда майстрів слова (П. Грабовський, М. Драгоманов, О. Кониський, І. Манжура, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, О. Пчілка, М. Старицький, І. Франко та ін.), які по-новому продовжили традицію створення літератури для дітей у контексті актуальних суспільно-естетичних проблем національного

відродження. Власне, на їхньому тлі й виділяється постать Б. Грінченка, який дуже багато зробив для виховання й освіти молодого покоління як педагог, видавець, громадський діяч, учений, дитячий письменник. Його становлення відбувалось у страшних, несприятливих умовах національного занепаду, передусім – культивованого російським колоніальним режимом національного безпам'ятства: “Страшні слова, а мусиш їх казати: у рідному краї живеш, як чужий, бо живеш серед людей, котрі не мають рідного краю тим, що не знають його” [1, с. 168].

У цьому сенсі Б. Грінченко (як і більшість інших письменників-націоналів) розумів літературу для дітей (та й літературу взагалі) як потужну не лише людинотворчу (формування окремої особистості), а й *націотворчу художню систему*. Тут він активно повертався, за Григорієм Ващенком, до “національних традицій” Т. Шевченка (дещо занедбаних поколінням українофілів). При цьому на характер творів для дітей потужно впливала педагогічна концепція автора. У сфері педагогіки Б. Грінченко – автор численних публіцистичних статей з проблем народної освіти, культури, навчання й виховання, а також теоретичних педагогічних праць (“Яка тепер народна школа на Україні”, “На безпросветном пути”, “Народні вчителі і українська школа”, “Братства і просвітня школа на Україні за польського панування до Б. Хмельницького”, “К вопросу о журнале для детского чтения в земской народной школе”, “Якої нам треба школи” та ін.). За роки освітньої діяльності (1881 – 1893) Б.Грінченко створив своєрідну педагогічну систему, яка ґрунтувалась на ідеях демократизму, гуманізму, народності та необхідності національного виховання [3].

Але у націотворчому сенсі, як видається, письменник був особливо близьким до теорії Костянтина Ушинського (1824 – 1870) (щоправда, без наголошення на релігійному вихованні), який писав: *“Як нема людини без самолюбства, так само нема людини без любові до батьківщини, і ця любов дає виховникові певний шлях до серця людини й могутню опору в боротьбі з її поганими особистими родинними нахилами”* [2, с. 155]. Виразно про це свідчить студія “Народні вчителі і українська школа” (1906) [5], у якій Б. Грінченко обґрунтовує необхідність створення національної школи через ров'язання трьох основних завдань: здійснення навчання і виховання, спілкування вчителів, дітей і батьків рідною мовою; реалізація ідеалу гармонійної творчої особистості відповідно до історичного досвіду, системи духовних, моральних цінностей українського народу; формування національної самосвідомості. В оповіданні “Брат на брата” (1907) ця концепція відлунує у міркуваннях головного героя – сільського вчителя Євгена Корецького про свою (і дружини)

педагогічну місію: “Спершу сам, тоді вдвох – вони викохали кілька поколінь молодіжі, осяяної хоч невеликим світом знання й громадянської самосвідомості. Вони власним своїм прикладом, своїм життям завсіди силкувалися не різнитися з тим, чого навчали людей: ішли завсігди, де тільки могли, на поміч усім, кому того треба було, ішли не через те тільки, що так веліла їм ідейна повинність, але й того, що їм було пірнати в народне море, заспокоювати болі; того, що вони любили цих темних, пригнічених тяжкою долею, людей і силкувалися виявити ту любов, як могли...” [7, с. 516].

Вагомість зробленого Б. Грінченком у сфері дитячої літератури увиразнюється, якщо конкретизувати це поняття, усвідомити, що саме ми під ним розуміємо. Тим більше, що у сучасній науці не бракує різномумачень цієї категорії. Наприклад, одні вчені схильні вживати термін “дитяча література” лише щодо літератури, “твореної дітьми”, на відміну від “літератури для дітей”, створюваної “дорослими письменниками для молодшого читача” [16, с. 285]. У межах концепції дитячу літературу розглядають синонімічно до поняття “література для дітей” як словесну творчість, що виникає на перетинах мистецтва, педагогіки, психології, але передусім є явищем мистецтва слова. Як твердить Л. Кіліченко, “помилково вважати її ілюстрацією певних положень педагогіки, морально-етичних сентенцій”. Важливим фактором тут постає рецептивно-естетичний аспект: чи відповідає художній твір віковим особливостям дитини, чи доступними є його форма і зміст, чи попередньо враховано автором тип мислення, психіку дитини тощо. Тому дитяча література – це література, яка відповідає рівневі дитячих знань, дитячому життєвому досвідові, психічному розвитку, має відповідну тематику й технічне оформлення [13, с. 10 – 16].

Розширення семантичних меж терміна “дитяча література”, увиразнюється на рівні конкретних жанрів. Наприклад, дослідники вказують на те, що байки (Л. Боровиковського, Є. Гребінки, П. Гулака-Артемовського, Г. Сковороди та ін.) адресовані як дорослим, так і підростаючому поколінню [13, с. 58 – 59]. Ще більше ознак амбівалентності знаходяться у жанрі літературної казки, яка “однаково цікава і дітям, і дорослим”. Тому, виділяючи різні види (літературний переказ фольклорної казки, літературна обробка фольклорної казки, суто авторська літературна казка) чи жанри (казки про тварин, чарівні, соціально-побутові, кумулятивні) літературної казки, сучасні дослідники говорять про їх класифікацію за рецептивною ознакою: 1) найменші діти, 2) старші діти і молодь, 3) широкі кола реципієнтів (діти і дорослі) [23, с. 41 – 50, 58, 67 – 69]. Схожі структуруючі формулювання – “для дітей” чи “для дітей



і дорослих”, – очевидно, можуть стосуватися не лише жанрів байки чи казки, а й усього корпусу творів для дітей. Це тим більше доречно, якщо враховувати наявність творів, розрахованих на читача середнього та старшого шкільного віку: підлітків і юнацтво (в іншій термінології – молодь) [14, с. 58]. З іншого боку, доречно враховувати існування поняття “коло дитячого читання”. До нього зараховують або всю літературу, яку читають діти (дитячу і дорослу) (за Л. Кіліченко), або тільки книжки, написані для дорослих, які цікаві й доступні дітям (наприклад, вірші й поеми Т. Шевченка чи Лесі Українки) (за В. Костюченком). Б. Грінченко теж був схильний розширювати дитячу лектуру дорослими творами, наприклад, рекомендуючи читати Шиллера [20, с. 25].

Дехто вважає амбівалентність основною рисою дитячої літератури для дітей. Наприклад, естонський літератор Хейно Вялі, твердить, що “дитяча література має бути двоплановою”, “дитяча книга, яка виявляється неспроможною зацікавити дорослу людину, – напівкнига” [15, с. 23]. Цікаво, що окремі автори під час осмислення питання амбівалентності дитячої літератури прямо виходять на проблему етнокультурності: “Узагальнюючи декілька тверджень щодо об’єкта та групування літератури для молодшого читача, вважаємо, що під нею слід розуміти тільки ті художні твори, які, маючи високу художню, пізнавальну, розвиваючу, виховну цінність можуть використати в дитячому читанні люди різних вікових категорій для подальшого виховання професійного читача, який у змозі досягнути комунікативність усієї літератури, її етнокультурний код” [15, с. 23].

Формування національної самосвідомості стало одним із найважливіших елементів культурно-політичної концепції Б. Грінченка в умовах катастрофічного національного та соціального гноблення українства з боку російської імперії. Стриженева – національна – ідея концепції відродження рідного народу закономірно ставала системоутворюючим ядром патріотичного світогляду автора та реципієнта. Досить виразно ця особливість простежується в літературній та педагогічній діяльності письменника, на смисловому рівні вирізняючи базовий націоцентричний аспект його теорії етнокультурної кореневості. Тому для змістового тлумачення дитячих творів Б. Грінченка необхідно конкретизувати поняття патріотизму.

Значна частина філософів та учених дотримуються погляду, сформульованого німецьким філософом Фрідріхом Лістом: “Між людиною і людством стоїть нація” [24, с. 22]. У такий спосіб не лише зближуються поняття “людина” та “національна людина”, а й виявляється фундаментальна роль нації та батьківщини у формуванні гуманізму, людського

існування взагалі. У філософських розмірковуваннях Й. Фіхте важливе місце займає проблема подолання егоїзму та культивування в окремій людині, цілому народові й державі патріотизму як “любові до батьківщини”. Німецький мислитель переконаний, що основою добре влаштованого державного буття може бути лише “міцний і певний дух”, який “несе безпосередньо у собі вищу любов до батьківщини, сприймання свого земного життя як вічного і батьківщини як носія цієї вічності” [27, с. 133 – 134]. Оксана Забужко цитує з цього приводу Ф.Р. де Ламенне, який, зближуючи поняття батьківщини та нації, зазначав наступне: “Батьківщина – це... єдність, в якій зливаються й взаємопроникають порізнені одиниці, священне ймення, що виражає добровільне злиття... всіх екзистенцій в одне вічне життя” [10, с. 38].

Покоління “франківського періоду” було наснажене патріотичним завданням – “взяло на себе головний тягар місії відродження розчленованої між двома імперіями України” [10, с. 14]. Націонали значною мірою сформували той тип класичної української літератури, яка “мала великий вплив на патріотичну громадськість” [11, с. 3]. Для Бориса Грінченка це завдання було одним із найголовніших. У листі до А. Кримського від 25 березня 1892 р. письменник критикує тих українців, які у своїй діяльності часто розкидаються, хапаються за різні види роботи, а найголовнішу справу відкладають: “...ось це зроблю, а тоді вже послужу рідному краюі...”. Однак життя минає, сили зникають, зробити для батьківщини таким людям так нічого і не вдається [8, с. 70]. Борис Грінченко навіть інколи критикував І. Франка за окремі ранні висловлювання, як-от, наприклад, у листі до А. Кримського (від 1896 р.): “Було б краще, якби він не воював з тим, що навпаки, вимагало б помочі. Я кажу про націоналізм...” [19, с. 244].

Б. Грінченко розглядає патріотизм синонімічно до націоналізму, різко відмежовує це явище від шовінізму і тлумачить його не лише як почуття (любов до України), а й як обов’язок перед рідним народом, виявляючи тим самим важливі світоглядні ідеї.

Передусім письменник самоокреслює себе (“автора”) як “українського патріота” і водночас доволі детально інтерпретує це поняття: “Автор не може показати ніяких ні наукових, ні навіть ненаукових праць своїх. І неважаючи на те, він наслідуюється не мовчати, а говорити. Він не історик, але він і не хоче бути істориком. Він просто українець з роду, такий, що признається до своєї народності і розумом та серцем розуміє, що значить “любов до рідного краю”. Він думає, що любить свій рідний край, він почуває себе членом української нації. І ота любов та оте почування і дають йому право говорити. Не як історик з високості

своєї історичної кафедри говорив він, а як, коли тільки сміє він називати себе сим ім'ям, – як український патріот” [4, с. 55, 99, 80 – 81, 104, 108]. Далі Б. Грінченко продовжує: “Авторові байдуже до всяких мудрих та немудрих історичних теорій та гіпотез. Він любить свій рідний край не тим, що про нього існують такі чи інші теорії та гіпотези, а тим, що він його любить. Славетна чи ганебна була наша історія. Борці за правду чи розбишаки були наші історичні діячі – се його зацікавлює, ні, се його займає зглибока, але се ані побільшить, ані зменшить його любові до рідного краю, до рідної мови. Автор живе тепер і любить свій рідний край такий, який він є тепер, хоче сумувати його горем, боліти його ранами так само, як і радіти його радощами. Вважаючи свою народність за українську націю, автор з любові до сієї нації буде обороняти всякі її права як нації і повставати проти всяких шкідливих їй як нації заходів” [4, с.55, 99, 80–81, 104, 108].

У випадку Б. Грінченка ми маємо справу з людиною, яка не лише сформувала свій достатньо чіткий патріотичний світогляд, а й усіляко намагалася культивувати, поширювати його світогляд серед української громади. Це стосується і літературної сфери. Однак, на відміну від усних розмов, виступів, листів чи публіцистики, авторові доводилось долати жорсткі перепони імперської цензури, для якої український патріотизм був явищем кари гідним. Отож, треба було вибирати відповідну форму художньої реалізації патріотичних художніх ідей.

Ще один момент здійснення такої реалізації стосується суто дитячої літератури, специфічний реципієнт якої вимагав продумування письменником особливих стратегій літературного вираження національної самосвідомості із урахуванням рівня дитячих знань, життєвого досвіду, дитячого психічного розвитку, пізнавальної спроможності тощо. Отже, такого важливого для етнокультурного закорінення поняття, як патріотизм, та усього комплексу пов'язаного з ним ідей. Виникає низка важливих питань. Як стимулювати й пробуджувати любов до рідного краю, а не до імперської “вітчизни”? (тим більше, до краю поневоленого, із вкрай обмеженими можливостями культурного розвитку). Як зробити таке важливе і складне поняття, як патріотизм (у сенсі відповідальності перед батьківщиною), доступним для дитячої свідомості? Як художньо сформулювати й зробити адекватним для юного реципієнта всеосяжність і складність свого національного буття (тим більше, якщо це прямо суперечить русифікаційній школі, царській пропаганді, офіційним колонізаційним настановам)? Як укорінити часто, за прикладом батьків та різних наставників, змаргіналізованих, знекорінених молодших читачів у батьківщину, розвернути обличчям до рідної культури?

Відповідь на ці питання дають дитячі твори письменника, значна частина яких висвітлює та формує патріотичні аспекти свідомості. Щоправда, переважно не в одному якомусь творі, а у різножанрових текстах, з різними типами образної дійсності та змістового вираження.

Насамперед йдеться про літературне зображення й осмислення таких негативних для національної свідомості явищ, як денаціоналізуючі ідеологічні, соціально-психологічні феномени російського шовінізму та малоросійства. Шовінізм дослідники розглядають як протилежну до націоналізму “екстремістську форму свідомості” [12, с. 142], в основі якої лежить зверхнє та зневажливе ставлення до інших націй. Воно органічно впливає з імперського типу суспільного світогляду, метою якого є поневолення інших народів та їх країн, що так добре показав Т. Шевченко, насамперед у поемах “Кавказ”, “Сон”, “Великий льох” та ін. Російський імперіалізм як основна ідеологія царського уряду та панівний світогляд серед широких верств російської громадськості тут не виняток. Саме під його впливом у 1870-х рр., на думку І. Франка, витворилися умови цілковитого знищення українства: *“Майже ніколи не було так грізно поставлене питання: чи жити, чи загинути нашій нації”* [28, с. 338]. Не випадково у цей час змушений емігрувати М. Драгоманов та низка інших культурних діячів. І. Нечуй-Левицький у своїх працях неодноразово вказував на численні прояви у XIX ст. “духу руйнування”, шовінізму, притаманного значному числу російських інтелігентів (Белінський, Тургенєв, Щедрін), “нав’язування” українцям своєї літератури та витворення шовіністичної “системи... винародовління” (денаціоналізації) [18, с. 166 – 167].

Борис Грінченко належав саме до найбільш послідовних та глибоких критиків російського шовінізму й імперіалізму серед покоління “Молодої України”, із аргументованими виступами передусім щодо стратегії і практики “обрусіння” (русифікації) [4, с. 35]. Однак відверто виступити в художній формі проти цих явищ в умовах царської цензури було практично неможливо. Допомогали псевдоніми та друкування за кордоном, а також звернення до алегоризму, до підтекстових стратегій приховування експліцитного змісту. Тому серед доробку Б. Грінченка чимало такого типу антиімперських творів, й зокрема суто дитячих чи амбівалентних. Прикладом може бути байка “Жаби” [6, с. 213] (1890), яка була вперше опублікована у львівському журналі для дітей і молоді “Дзвінок” у 1892р. Жаб’ячий рід випросив собі у бога Перуна короля. Той послав їм Журавля, який немилосердно винищує своїх підданих: *“...Підданиців той король живцем глита – / Не можна їм з болота й визи-*

рати...”. Жаби просять Перуна замінити “кату́гу” на іншого короля. Той посилає їм іншого мучителя – Ужа. Мораль байки чітка:

“Чи Журавель, чи Вуж – біда одна:

Було б не турбувати й спершу Перуна” [6, с. 213].

Ідея твору не просто антимонархічна. Байка у доступний і водночас прихований, езопівський спосіб розвиває українську літературну традицію нищівного викриття такого явища, як тиранія, добре вираженого у поемі Т. Шевченка “Саул” [29, с. 356] (1860). І у байці, і у поемі Бог, на прохання народу, посилає йому правителя (царя, короля), який немилосердно визискує та винищує своїх підданих (давніх євреїв, жаб). Містяться узагальнену, універсальну критику тиранії як явища, обидва твори підтекстово (у “Саулі” більш прозоро через московську лайку царя) водночас вказують на конкретний вияв цієї тиранії, що стосується російських імператорів та їх немилосердного ставлення до народів імперії. Так для дитячої рецептивної свідомості стає доступною істина: народ (у тому числі й український) для тиранів-царів лише зручна, беззахисна пожива, засіб задоволення своїх апетитів. Зміна цих царів-катів на інших нічого не дає для блага підданих. Узагалі тиранія – явище злочинне, протиприродне, чужорідне і лише бездумність та безоборонність народу дозволяє йому панувати у житті.

Більш чітко вдається автору висвітлювати наслідки шовіністичної царської політики. Передусім *малоросійства* як денаціоналізованої свідомості, свідомості національних маргіналів, знекорінених під етнокультурним оглядом індивідів. Такий тип людей І. Нечуй-Левицький глумачив (на прикладі спольщених українських панів) як духовних “калік”, котрі “запевняють, що їх каліцтво – то сама здорова нормальність, ще й других хотять поробити такими каліками” [17, с. 122]. Леся Українка окреслювала малоросів як людей, що “не тямлять себе українцями” [25, с. 130]. На думку сучасних дослідників, саме покоління Б. Грінченка “вводить у культуру... парадигму вибору національності, альтернатива котрому – зрада” [10, с. 49]. У “Листах” ця позиція виражена особливо чітко. “Треба зрозуміти, – пише Б. Грінченко, – що кинути роботу для рідного краю і піти на роботу до його гнобителів – не є тільки звичайна відміна в пересвідченнях, а є справжня цілковита зрада”. Тому він виявляє “рабський дух” маргіналів та пропонує ділити українських діячів на дві категорії за патріотичним критерієм: “на тих, що віддали своє життя за рідний край, і тих, що продали свій рідний край” [4, с. 40, 59].

Сатиричне зображення малоросійських характерів натрапляємо у байках Б. Грінченка. Наприклад, у байці “Грак” [6, с. 213] (1888) йдеться про заздрісного Грака, котрий вирішив прикинутись голубом,

щоб безтурботно проживати в голуб'ятнику. Для цього він приховує чорну барву свого пір'я, намазавшись крейдою, однак його викривають: *“Летить до Голубів, / До їжі скік та там і сів, / Та з розуму дурного, / Зрадівши, він як закричить!.. / А Голуби, пізнавши тут чужого, – / Давай його клювати й бити!”*. Вирвавшись від Голубів, Грак сподівається урятуватися серед своїх, однак ті, *“як білого уздірили Птаха”*, не впізнають його, вважають за чужого та проганяють геть:

*Зоставсь наш Грак ні в сих, ні в тих:*

*Ні до своїх, ні до чужих.*

Перед дитячим читачем так увиразнюється думка про неприродність, кумедність та навіть шкідливість бажання змінювати свою ідентичність – про перебування такої маргінальної істоти поза спільнотами – *“Ні до своїх, ні до чужих”*, а також про те, що до кінця змінити свою сутність нікому не вдасться – вона рано чи пізно буде виявлена.

Інший сутнісний аспект малоросійства виокремлено у байці “Учений Ведмідь” [6, с. 230] (1895). Ведмідь кудлатий, утікши від Цигана, повертається до своїх лісових “земляків” і починає перед ними вихвалитися умінням танцювати на задніх лапах. При цьому він ще й чваниться та ображає своїх глядачів, яким недоступне це, на його думку, високе мистецтво: *“А ну і ви повчіться танцювати! / Та де! не вам / Утяти це, дурним лісовикам!”*. Однак гідну відповідь хвальку дає Старий Ведмідь, який виявляє суть неадекватної поведінки “ученого” Ведмеда: *“Навіщо нам ці викрутаси / Та вихиляси? (...) / Чого ж ти так розвеличався? / Хоч ти й утік, – невільником zostався”*. Письменник не лише в алегоричний спосіб показує юному (та й дорослому) читачеві огидну суть малоросійського характеру, а й застерігає перед засвоєнням його ментальності та способів поведінки. Бути маргіналом, позбуватися своїх коренів – значить ставати рабом, “невільником”. Насамперед це стосується людей із вищих класів, тих, що пройшли офіційну школу або ту чи іншу імперську службу, які денаціоналізують дуже швидко й глибоко. Автор підкреслює:

*Таких, як цей Ведмідь, я бачив мужиків.*

*А більше ще – панів.*

З автологічно вираженими образами національно знекорінених українців зустрічаємося у творах, що мають амбівалентний рецептивний характер – розраховані на дорослих і на дітей. Характерним прикладом може бути майстерне змалювання соціальних аспектів малоросійських характерів в реалістичному оповіданні “Хата” [6, с. 304 – 321] (1886). Тут йдеться про ганебний обман бідної удови Параски Шоломійки. Сільський крамар і шинкар Семен Олексійович Цупченко, отри-

мавши колись від пияка Миколи Шоломія розписку на 35 рублів, намовляє (за шість рублів, могорич та два мішки ячменю) волосного писаря Хому Григоровича допомогти йому під цю розписку відняти в Миколиної удови хату. Незважаючи на те, що в розписці мова йде не про хату, а про “принадлежащее мне имущество”, та ще й хата не належала самому Миколі, а батькам Параски, бо він був зятем-приймаком, однак за допомогою могоричів корчмаря та залякувань з боку підкупленого Цупченком волосного писаря, сільські судді відсуджують хату у Шоломійки. Підтакує шахряям й сільський староста (“Так що ж... І я... Звісно так...”), коли ті приходять виганяти удову з батьківського дому.

Рисами маргіналів, відчуженими від народної та християнської моралі, яка суворо забороняє кривдити удову чи сироту, наділені усі персонажі, що сприяють несправедливому виселенню жінки. Однак у них – суддів чи старости, ще залишаються рештки людяності. Це виражається, наприклад, у початковому неприйнятті суддями рішення про забирання хати, а також у вже прикінцевому (після добрячого могоричу у шинку Цупченка) намаганні одного із суддів – дядька Грицька – навіть у дуже нетверезому стані, під час давання своєї печатки для засвідчення вироку, вимагати від писаря: “І я дам, тільки не по правді... Ви так робіть, щоб по правді було...”. Справжніми хижакими, уже цілком відчуженими від народної етичної традиції, постають два персонажі: волосний писар Хома Григорович, який за могорич та хабар готовий піти на будь-яку підлість, та сільський крамар Семен Цупченко (зауважимо, наскрізний герой для низки прозових творів Б. Грінченка), для якого не існує моральних перешкод задля головної мети у житті – збагачення. Ці люди, хоча за походженням українці (на що вказують їхні імена), сформовані не українською культурою, а освітою та типом соціальних відносин, що склалися у пореформеній царській Росії. Вони виступають не лише рабами, жертвами капіталістичної системи, а й її ж творцями на низовому соціальному управлінському рівні. Результат – народження активних маргіналів, за С. Вейль. Це класичний тип “перевертнів”, “рабів з кокардою на лобі”, змальованих Т. Шевченком. Емоційні розмірковування Параски про Цупченка мають цілком узагальнювальне, типологічне значення: “Ой, проклятий цей Цупченко, проклятий! Він її грабував і тепер грабує. Скільки він видурив ще в Миколи, як той живий був, а тепер і в неї останнє віднімає. Звір лютий!”. Ці бездушні, деградовані, аморальні індивіди на своєму життєвому шляху залишають позаду ще не одне “розбите, розчавлене життя”, – немов застерігає своїм твором автор.

Соціально-етичний вимір малоросійства в інших творах Б. Грінченка доповнюється змалюванням етично-педагогічних та управлін-

ських аспектів, добре відомих автору як багатолітньому сільському педагогові. Прикладом може бути оповідання “Непокірний” [6, с. 321 – 333] (1886). У ньому змальовано переслідування сільською верхівкою (окрім волосного писаря Хоми Льовшина, крамаря Цупченка і старости Губаня, зустрічаємось із волосним старшиною Михайлом Степановичем Пастушенком) та поліцейським урядником Швидковим вчителя місцевої школи. Вчитель не подобається місцевим начальникам, бо є цілком нормальною, українською, інтелігентною людиною. Він ігнорує місцеве начальство, натомість дружить із селянами та учнями, засиджується над книжками, розмовляє українською мовою (“по-мужицькому”, а не ламаною російською чи суржиком, як більшість начальства), грає з дітьми у футбол, сам собі куховарить, збирає колекції квітів та камінців, носить довге волосся та підозрюється у непевних політичних поглядах (як можливий “сициліст”). Але найбільше стурбувала волосну верхівку “неввічливість” учителя, котра виявлялась у тому, що він постійно вимагав полагодити меблі у школі та поремонтувати її, порушуючи перед управою питання про використання громадських коштів.

Своїми діями учитель Василь Дмитрович викликав обурення зрайки людей, що паразитувала на сільській громаді. Проти вчителя на черговій пиятиці у Цупченка вчиняють змову: не дають дров для опалення, тиснуть на батьків, щоб забирали дітей зі школи, провокують конфлікти. Однак найдієвішим способом стали ефективні в умовах російської бюрократичної машини брехливі наклепи. Два з них – в земську управу від волосного старшини й писаря та у поліцію від поліцейського урядника, стали приводом для шкільного начальства звільнити “невпокійного” вчителя з роботи. У цьому оповіданні автор показує молодому читачеві внутрішній світ та способи мислення й діяльності близького та зрозумілого дітям педагога і сільського начальства, більшість з якого складають змаргіналізовані українці, типові для тогочасного суспільства. Письменником майстерно зображує їхнє самодурство, відчуженість від інтересів громади, підлість, аморальність, байдужість до справ шкільної освіти і нетерпимість до національно свідомих інтелігентів. Недаремно волосний старшина виголошує цілу тираду, яку можна вважати одним із маніфестів малороса, прямо залежного від імперської адміністрації і ворожого справжнім інтересам свого народу: “Начхать мені на громаду! Я начальник! Хіба громада начальник? Я! Усе я можу! А що громада старшину вибирала, так я на те начхав! То колись, може, було так, а тепер хіба громада настановляла й настановлятиме мене? Кого справник звелів, того й настановили. Я єсть старшина, а старшина – начальник від справника, а не від громади” [6, с. 328].



Якоюсь мірою цими антимальоросійськими творами Б. Грінченко апелює і до можливого змаргіналізованого читача, показуючи його наче збоку. Як зазначає В. Сімович, письменник звертається “до тих земляків, що служать чужим богам.., що у них нема любови до своїх людей, до своєї минувшини, до своєї країни” [22, с. 231].

Ще одним негативним явищем, що сприяє денаціоналізації, зображено *псевдопатріотизм* та його носіїв – псевдопатріотів. А. Погрібний говорить про критику письменником “етнографічного патріотизму” [21, с. 124], А. Жуковський про опозицію націоналів стосовно старшого пасивного покоління інтелігентів-українофілів, що втратило зв’язок із народом [9, с. 22]. У 1889 р. у листі до Т. Зіньківського Б. Грінченко виступає проти поверхневого, “галушкового” патріотизму [1, с. 163]. Згодом у “Листах з України Наддніпрянської” письменник чимало місця відводить критиці псевдопатріотичної інтелігенції, передусім з числа “формальних націоналістів” – українофілів, котрих відзначає боягузливий характер та любов до слова, а не справ. Однак його полемізування стосується не лише покоління старших народників, а й усіх тих інтелігентських середовищ, що протистоять “лицарським постатям невтомних та щирих борців за рідний край”, і де процвітає “недбале лінивство”, “недбалість до гуртової роботи”, балаканина: “Залюбки балакають про те, що, мов, “бідна, бідна заплакана мати! Нема кому їй і добро вчинити, нема кому пособити!” Але зараз же до сього додають: “Та й як його пособиш при таких обставинах? Аджє...” І почне тут перелічувати, які то тяжкі обставини. Обставини тяжкі, се правда, але вони стають ще тяжчими з того, що всі ці добродії сими балаканнями тільки й виявляють свій патріотизм” [4, с. 41 – 42, 103 – 104].

Характерні образи псевдопатріотів надibuємо в амбівалентних сатиричних творах Б. Грінченка. Класичним прикладом зображення “галушкового” патріота може бути віршована сатира “Українець” [6, с. 131] (1892), вперше опублікована в сатирично-гумористичному львівському журналі “Зеркало”:

*“Він українець – це запевне,  
Бо хвалить сало й галушки  
Та ще вишиванії дома  
Бере він на ніч сорочки”.*

Ми бачимо у творі інтелігента, який лише з формального боку належить до українства: сам про це говорить (“запевняє”), хвалить українську кухню, коли ніхто не бачить (“на ніч”), одягає національний одяг (“вишиванії сорочки”). Це саме побутово-етнографічний вимір національного буття. Доля персонажа – типова для багатьох “формальних

націоналістів” XIX ст. Колись цей чоловік мав бажання глибше зануритись у сферу української культури, “щось написав чи переклав”, але не витримав випробовувань, тиску цензури і залишив письменство. У молодості він декларував патріотичну позицію (“*Народ люблю я! / За його хрест би я поніс!*”), писав патріотичні вірші, які народ, очевидно, через їх невисокий художній рівень, “не зрозумів”. Але згодом кидає “*мужицтво*” і перетворюється на чергового антинародного (бо “*накази часто пише, / Щоб в шори брали мужиків*”) функціонера царського режиму, здобувши “місце тепле”. Процес маргіналізації, відчуження від рідної культури завершено. “Галушковий” патріот готовий. Лише окремі, епізодичні прояви симпатії до деяких елементів українського світу – “галушок”, “Кобзаря”, українських слів – нагадують читачеві про колишню українськість персонажа:

*Але ж він каже: “Україну  
Люблю я так, як і любив”.  
Він галушки і досі хвалить  
І “Кобзаря” бере читать,  
І напідпитку починає  
Слова вкраїнській вживать...*

Інший, інтелектуальний, аспект псевдопатріотизму показано письменником у сатиричній баладі “Професор Пшик” [6, с. 149 – 151] (1887). У творі йдеться про професора, який живе наукою та декларує своє українство. Навіть у власному кумедному прізвищі “Пшик” віднаходить історичне обґрунтування: “*легенди давнеколишні*” про коваля, що перевів леміш на пшик свідчать, мовляв, про його “національство”. Прагнучи віднайти історичні підстави “національного українського життя” (“*Тільки ж спершу відшукати / І дізнатись треба нам / Про підстави історичні / Українським всім думкам...*”), цей учений надто заглиблюється у те, “*відкіля усе пішло*”, зачитується давніми авторами, вивчає культури різних східних народів, щоб показати, “*як мусим жити / І які пишуть книжки*”. Але втрачається час, професор віддаляється від того народу, задля якого начебто активно працює, перетворюючи своє студіювання на науку для науки, незважаючи на той факт, що об’єкт його досліджень – народ – опиняється на межі зникнення:

*...А тим часом на Вкраїні  
Темний дурений народ  
Без книжок, без хліба й світу  
Низько кланявсь глитаям  
І не знав, що десь працює  
Рідний наш професор Пшик.*

Зрештою, “блідий і зсохлий” професор помирає, вивчаючи культуру іранців. З його ученої народодорятівної роботи вийшов пшик. “...люди брешуть, мов / Задавив його товстючий / Величезний фоліант”, – іронізує автор.

В обох творах передусім для підліткової та юнацької свідомості увиразнюється важлива думка: деклараційний патріотизм, патріотизм без відповідальності насправді нічого не вартий для національної справи. Тому цілком гідний сатиричної оцінки. З іншого боку, такі твори (разом зі схожими творами І. Нечуя-Левицького, В. Самійленка, І. Франка, Т. Шевченка та ін.) можуть мати певне інформаційно-виховне значення і для сучасного молодого читача, не лише зримо й доступно показуючи народницький псевдопатріотизм та характери його носіїв, а й художньо пояснюючи, чому цей тип придушеної під національним оглядом свідомості був шкідливим для ідеї національного відродження. Тоді зрозумілишими є, наприклад, гострі оцінки “формальних” українофілів, висловлені активними творцями української культури з покоління “Молодої України”. Наприклад, з боку молодого Агагангела Кримського, який в одному з листів до Б. Грінченка від 20.07.1892 р. писав, що “загал українофілів або егоїсти, або хоч щирі, дак неuki”, що “загал наших діячів був (і є) такий, що може тільки одіпхнути од усякої української ідеї” [8, с. 101, 103, 271].

У творах Б. Грінченка віднаходимо зображення не лише негативних, антинаціональних явищ, в них активно присутнє естетичне осмислення важливих елементів патріотичної свідомості та світогляду. Навіть такого складного для описання в підколоніальних обставинах, як феномен національно-визвольної боротьби.

Дітям старшого шкільного віку можуть бути адресовані оповідання Б. Грінченка “Зустріч” та “Байда” з життя інтелігенції, стрижневою для яких стає актуальна патріотична проблематика. В оповіданні “Зустріч” [7, с. 246 – 253] (1888), уперше опублікованому в галицькій “Зорі” у 1892 р., йдеться про випадкову зустріч у місті двох давніх друзів молодості, українофілів – сільського учителя, що живе далеко “серед степів”, Василя (це ім’я якоюсь мірою відсилає до одного з основних псевдонімів Б. Грінченка “Василь Чайченко”), який у творі виступає оповідачем, і високого міського урядника Семена Холенка. Письменник показує два типи свідомості, два характери, що “вісім-дев’ять” років тому були споріднені, однодумні. Василь, запрошений Семеном у гості, по дорозі згадує часи їх молодості, часи відданості національній справі, “щасливі роки великих надій, великих замірів”: “...тоді, як упевнені в тому, що історичні епохи минають і надходять, аби десяток “гарних” людей забавив того, ми вірили, що вже ця нова епоха прийшла, що вже

*Німим отверзлися уста,  
Прорвалось слово, як вода,  
І дєбр-пустиня неполита,  
Сцілющою водою вмита, –  
Прокинулась...*

Ще тоді ми з їм декламували ці гарячі надії змученого серця. Потім уже ми побачили, що не потекли веселі ріки, не оджили степи й озера і що шляхи zostалися верстовими, як і були. Багато тоді людей зреклося всього того, чому вклонялося, і вклонилося тому, чого досі зрікалося. Багато!.. Але Семен не зрікся, він устояв. Не дурно він казав: “Забвенна буди десница моя, аще...” Потім довелося нам розстатися, ба й забути один одного”.

І ось несподівана зустріч. Проте Василь швидко переконується, що його друг цілком змінився. І не лише ззовні. Він живе у великому будинку з “бучним ганком”, одружений на Варварі Степанівні, у сім’ї спілкується російською. Ще на вулиці відмахується від питання про “народню просвіту”, мовляв, “Ніколи про це думати, діла багато!”. За обідом – “порожня, нецікава” розмова про роботу, “міські новини, міські події”. Типова міщанська вечера типової міщанської родини.

Кульмінацією оповідання стає післяобідня полеміка між господарем та його гостем у кабінеті. Полеміка тим цікавіша, що відбувається у вільній атмосфері вираження думок, відверто, без зайвих свідків. Так читач має змогу зазирнути у душу кожному з головних героїв і простежити конфлікт двох логік: логіки ренегата, перекинчика Семена та логіки послідовного українофіла, патріота Василя. Семен виправдовується тим, що він не живе неправдою, що навіть наука “вже довела безпідставність національних змаганнів”, що він покинув українофільські ідеали молодості під гнітом обставин. Зрештою, Семен визнає, що він “раб лінивий і лукавий”, що він “перекинчик”, але водночас кидає закиди у бік Василя та його однодумців, у бік народницької інтелігенції: чому вони не підтримали тих, що вагалися – “не піддержали, не підсилили їх”, “не оживили їхнього погасаючого духа”, чому не видно роботи української інтелігенції (“Де вироблена своєрідна література, що запалювала б дух усім тим, хто вагається, що єднала б усіх до купи, до одного діла? Де вона, ця проводирка?”), чому вони не стали силою, яку б не хотілося кидати послідовникам: “Будьте силою – і не кидатимуть вас серед шляху! (...) Здобудь, завоюй собі, а не кажи про перешкоди! Оттоді б інше діло, якби мали таку силу, що змогла б керувати всім, змогла б направляти всіх до доброго!” [7, с. 252].

Василь частково визнає рацію опонента щодо хиб та немічності українофільського руху, однак він не може не вказати другові, що той став ренегатом, відмовившись від українського “діла”, він переконаний, що національні змагання вкрай актуальні й переможні (“...знаю і виразно бачу, що наше сторіччя єсть саме тим часом, коли національні змагання вбиваються в силу, дужчають і з’являються там, де їх і не сподівалися”) і тому дуже потрібним та важливим для української справи є кожен українець. Наприкінці розмови Василь зауважує: “Ти забуваєш, що ми саме тим досі і не могли досягти нічого твердого і дужого, що між нас було дуже багато...”. Семен відразу опонує: “Таких, як я? Правда, свята правда! Але ще більш було у вас (і єсть) баглаїв, і ледарства, і недбалства!”. Василь з цим погоджується, але зауважує, що така позиція все одно не виправдовує зрадників, перекинчиків (“І це була правда. Але цією правдою можна було тільки обвинуватити нас, а не виправдати Семена”). Остання фраза Василя скеровує свідомість молодого читача до думки, що справжнім патріотом може бути лише той, хто всупереч усьому, до кінця залишається вірним батьківщині, справі національного визволення. У цьому сенс “девізу” Василя, на який у його опонента не знаходиться відповіді; моральна, духовна перемога залишається за непохитним сільським учителем: “Хто витерпить до краю, той спасен буде...” [7, с. 253].

Якщо “Зустріч” показує нам деградацію патріотичної свідомості, то в оповіданні “Байда” [7, с. 253 – 260] (1890), що має всі ознаки новели, автор зображає складнішу ситуацію. У цьому творі йдеться про Степана Петровича Корнієнка, який займає невисоку посаду “столоначальника” канцелярії в губернському місті північно-східної Великої Росії. Це досить молодий (37 років) розумний чоловік, кар’єрному зростанню якого заважає те, що, будучи студентом Харківського університету, він прощрафився і, як дає здогадатися читачеві письменник, за українофільські настрої був зісланий до Росії. За шістнадцять років він обжився на новому місці, вирішив не повертатися додому, тим більше, що батьки померли, а із сестрами втратився зв’язок. Степан Корнієнко міг би стати одним із тисяч українців, що асимілювалися імперським режимом і перетворювалися на його слухняних функціонерів, перейнятих задоволенням своїх матеріальних проблем, повторивши долю Семена Холенка. Однак так не стається. Механізм духовного переродження, відновлення автор майстерно показує через художній аналіз психіки персонажа.

Одного весняного дня, прийшовши з роботи і пообідавши, Степан вирішує поспати, однак не може: його обіймає “надзвичайний непокій”, спричинений спогадами про минуле: “Вони не дають йому спокою.

А нащо вони? Він їх давно не бажає, не хоче. Він уже давно помуровав мур проміж до тим, що було, і тим, що єсть. Здавалося, що мур цей досить високий. Але ж, мабуть, – ні, бо те, що було, не хоче забуватися”. Заснути йому допомагає читання важкого юридичного трактату. Прокнувшись, герой сідає працювати над взятою додому справою й робить це до ночі. Змучившись, підходить до вікна, відчиняє його і тут розпочинається продовження самоаналізу, спричиненого спогадами про українське минуле. Неусвідомленим першопоштоvhом стає притаманне українцям поглиблене відчуття краси: герой милується тихою весняною нічтю та природою, що підсвідомо відсилає до природи української (отого архетипного світу “Садка вишневого коло хаги...” Т. Шевченка): “Тихії зорі... Попід вікнами квітник, а в йому два-три дерева – яблуня та вишні. Вони цвіли білим цвітом, і той цвіт здавався таким гарним при світі від тихих зір. І чого це він здається таким гарним? Біле, та й годі, а гарне!...” [7, с. 253 – 260].

Більш потужним і основним поштоvhом до аналізу сенсу свого життя стає пісня сусідського хлопця. І якщо російський романс не зачіпає серця Степана Петровича (він “не любить таких речей”), то українська пісня про Байду вчиняє переворот у його душі: “Ой, що це? Мов іскра вогнева пронизала йому все тіло. Байда! Він знає цю пісню... Так часто співав... Так багато думав... Образ цього Байди так виразно колись малювався йому в думках. Це був героя образ, з тих героїв, що світять ясним світлом з далекого темного минулого на сьогочасність і підносять дух у гору”. Корнієнко слідкує за розвитком сюжету пісні і водночас розмірковує, співвідносячи пісенну дійсність із дійсністю пережитого. Байда відмовляється від царської дочки, від “спокуси” добробуту, і він колись у гурті товаришів проголосив, що “ні одна дівчина-чужоземка не могла б йому бути дружиною”. Але раптом виявляється глибинна суперечність між персонажем, і Байдою: Байда відмовляється від царювання, бо “не може проміняти свою Україну ні на що”, терпить за це кару від турецького царя, люті муки: “Та муки за рідний край йому кращі, ніж уся ця пишна шана й повага від чужого народу в чужій землі”. А що ж сам Корнієнко? Народна пісня вириває свідомість героя із коловороту буденних проблем і ставить перед страшним усвідомленням: він у своєму житті пішов не Байдиним шляхом: “Як він міг хоч на одну хвилину забути те, що для його він – і тільки для його – повинен був жити?” [7, с. 257].

Степан переживає цілу низку болючих внутрішніх моментів – “могутню хвилю” роздумів, спогадів, рішень. Він пригадує, як наприкінці 1870-х утвердився в думці про безсилість українського національ-

ного руху (в якому панують “лінощі, зрадництво та нелад”) й народу (який “не міг виробити в себе нічого, окрім безладного, безглузкого отарного духу”, який просякнутий “нікчемністю, байдужістю, безладністю”) перед “могутньою озброєною системою” російського царату. Безнадія породила відмову від національних ідеалів молодості і служіння ідеалам матеріального добробуту – “мамоні”, – переданому шевченківським образом “шмату гнилої ковбаси”: “І йому згадалося, як він сам собі зрікся свого бога, як він собі пообіцявся служити мамоні і як він служив...”. Приходить ключове усвідомлення: Байда у пісні – “мук не злякався, а він? Він проміняв усе за якусь тисячу рублів щорічної плати...”. Він – “продав матір”. Він став “зрадником”. Він перетворився, висловлюючись сучасною науковою мовою, на маргінала – людину між культурами, на, за Гоголем, “мертву душу”: “Що йому тепер почати? Зрадника рідний край не прийме. Він не може належати до чужого краю, а свій не може його прийняти. Що ж він таке? Де він існує? Він не існує, він уже вмер”.

Внутрішній конфлікт сягає кульмінації. Смерть духовну герой хоче перетворити на смерть фізичну, самогубством скаравши себе за зраду рідного краю. Але раптом знову помічає світло зір: “Ясні зорі світилися на високому небі!”, у Корнієнкові пробуджується могутня хвиля любові до “рідного краю” (“Так хочеться дихати його повітрям, гуляти поглядом по широких степах, так хочеться – о! як хочеться! – віддати себе на роботу рідному краю, рідному народові!”). Ця хвиля проковує катарсис, герой плаче і приймає рішення спокутувати провину перед батьківщиною. У ньому знову пробудилася віра в національну ідею: “Темний, зопсований цей народ; прибитий, здеморалізований цей край, але що до того? Тепер він вірить у ідею, в її силу. Хіба може ідея не подужати? Хіба може ідею що подужати – централізація там, чи багнет, чи кайдани, чи інквізиція? Все зникає, тільки ідея зостається, тільки вона подужує і тільки їй треба служити. І він хоче їй служити, хоче служити рідному краю!...” [7, с. 259]. Розв’язка твору підтверджує, що перед нами не випадковий вибух емоцій: через місяць після тієї весняної ночі Степан, “покинувши усе”, їде у вагоні швидкого поїзда на Україну, “на південь”, їде “віддати своє життя, їде заробити прощення”. Так читачеві, особливо молодому, перед яким лежить вибір життєвого шляху, стає зрозуміло, що відродження патріотичної свідомості у героя відбулося повністю. Підтвердженням цьому є останні слова твору – риторичні звертання Корнієнка, народжені враженнями від побаченого першого же українського села у степу: “Краю мій! Любий мій! Україно моя!...”.

Твори Б. Грінченка актуалізують ті чи інші аспекти патріотичної свідомості, виявляють та побороють вияви антинаціонального чи маргінального світобачення й, тим самим, впливають на формування патріотичного світогляду дітей, підлітків, юнацтва. У такий спосіб художньо реалізується концепція національного звільнення, для якої, за І. Франком, найважливішими знаряддями є “національна свідомість”, “почуття солідарності” та “почуття сили і віри в остаточний успіх” [28, с. 376].

#### Література:

1. “...Віддати зумієм себе Україні”: листування Трохима Зінківського з Борисом Грінченком / [вступ. ст., археограф. передм., упоряд., комент., приміт., підгот. текстів, покажчики, добір ілюстр. матеріалу С.С.Кіраля]. Київ; Нью-Йорк, 2004. 520 с.
2. Ващенко Г. Виховний ідеал. Полтава: Ред. газ. “Полтавський вісник”, 1994. 191 с.
3. Веркалець М. Педагогічні ідеї Б.Д.Грінченка. К. : Т-во “Знання”, 1990. 48 с.
4. Грінченко Б. Листи з України Наддніпрянської / Борис Грінченко. *Б.Грінченко – М.Драгоманов. Діалоги про українську національну справу* / [упор. А.Жуковський]. К.: [б.в.], 1994. С. 35 – 149.
5. Грінченко Б. Народні вчителі і українська школа. К.: [б.в.], 1906. 50 с.
6. Грінченко Б. Твори: в 2 т. К.: Вид-во АН УРСР, 1963. Т. 1. 603 с.
7. Грінченко Б.Д. Твори: в 2 т. Т. 1. Поетичні твори. Оповідання. Повісті / [упоряд. В.В. Яременка; приміт. А.Г. Погрібного, В.В. Яременка; вступ. ст. і ред. тому А.Г. Погрібний]. К.: Наук. думка, 1990. 640 с.
8. Епістолярна спадщина Агатангела Кримського (1890 – 1941): в 2 т. Т. I. 1890 – 1917. К.: [б.в.], 2005. 500 с.
9. Жуковський А. Національне питання в полеміці між М.Драгомановим і Б.Грінченком. *Б.Грінченко – М.Драгоманов. Діалоги про українську національну справу* / [упор. А.Жуковський]. К.: [б.в.], 1994. С. 18 – 31.
10. Забужко О.С. Філософія української ідеї та європейський контекст : Франківський період. К.: Наукова думка, 1992. 119 с.
11. Історія української літератури ХІХ ст. (70 – 90-ті роки): у 2 кн.: Підручник / О.Д. Гнідан, Л.С. Дем’янівська, С.С. Кіраль та ін.; [за ред. О.Д.Гнідан]. К.: Вища школа, 2002. Кн. 1. 575 с.
12. Касьянов Г.В. Теорії нації та націоналізму. К.: Либідь, 1999. 352 с.
13. Кіліченко Л.М. Українська дитяча література: навч. посібник. К.: Вища школа. Головне вид-во, 1988. 264 с.
14. Костюченко В.А. Дитяча література. *Українська Літературна Енциклопедія: в 5 т.* / Редкол.: І.О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. К.: “Українська Радянська Енциклопедія” ім. М.П.Бажана, 1990. Т. 2. С. 58 – 62.;
15. Кремень Т. Концептуальна своєрідність сучасної української дитячої літератури. *Педагогічна думка*. 2007. № 2. С. 23 – 27.



16. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 1 / [авт.-укладач Ю.І.Ковалів]. К.: ВЦ “Академія”, 2007. 608 с. (Енциклопедія ерудита).
17. Нечуй-Левицький І. Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини. *І. Нечуй-Левицький. Українство на літературних позвах з Московщиною* / [упоряд. М.Чорнопиского]. 2-ге вид., випр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. С. 83 – 155.
18. Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позвах з Московщиною. *І. Нечуй-Левицький. Українство на літературних позвах з Московщиною* / [упоряд. М.Чорнопиского]. 2-ге вид., випр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. С. 155 – 279.
19. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського. К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2000. 328 с.
20. Погрібний А.Г. Борис Грінченко. *Грінченко Б.Д. Твори: в 2 т.* К.: Наукова думка, 1990. Т. 1: Поетичні твори. Оповідання. Повісті / [упоряд. В.В. Яременка; Приміт. А.Г. Погрібного, В.В. Яременка; Вступ. ст. і ред. тому А.Г. Погрібний]. С. 5 – 30.
21. Погрібний А.Г. Борис Грінченко в літературному русі кінця ХІХ – початку ХХ ст. Питання ідейно-естетичної еволюції. К.: Либідь, 1990. 232 с.
22. Сімович В. Про літературну діяльність Бориса Грінченка. *В. Сімович. Праці: у 2 т. Т. 2: Літературознавство. Культура* / [упорядкування Людмили Ткач, Оксани Івасюк, за участю Ростислава Пилипчука, Ярослави Погребенник; передмова Федора Погребенника]. Чернівці: Книги – ХХІ, 2005. С. 229 – 237.
23. Тихолоз Н.Б. Казкотворчість Івана Франка (генеалогічні аспекти) / [відп. ред. С.К.Нахлік]. Львів: [Б. в.], 2005. С. 41 – 50, 58, 67 – 69.
24. Томпсон Е.М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / [пер. з англ. М.Корчинської]. К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2006. 368 с.
25. Українка Леся. Додаток від впорядника до українського перекладу книжечки “Хто з чого жие”. *Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Т. 8. Літературно-критичні і публіцистичні статті.* К.: Наукова думка, 1977. С. 128 – 132.
26. Українська дитяча література. Хрестоматія: у 2 ч.: навч. посібник / [упоряд.: І.А. Луценко, А.М.Подолінський, Б.Й.Чайковський]. К.: Вища шк., 1992. Ч. 1. 382 с.
27. Фіхте Й.Г. Із праці “Промови до німецької нації”. *Мислителі німецького Романтизму* / [упор. Леонід Рудницький та Олег Фешовець]. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. С. 110 – 134.
28. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть ХІХ в. Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2008. 464 с. (Серія: Золота Франкіяна).
29. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: у 12 т. / [редкол. : М.Г.Жулинський (голова) та ін.]. К.: Наук. думка, 2001. Т. 2: Поезія 1847 – 1951. 784 с.

## ОСНОВНІ НАЦІОСОФСЬКІ КОНЦЕПТИ В ПУБЛІЦИСТИЦІ МИКОЛИ ЄВШАНА

### THE MAIN NATIONAL CONCEPTS IN PUBLICISTIC OF MYKOLA YEVSHAN

**The problem statement.** Studying the inheritance of such an original, distinctive author as Mykola Yevshan (Fediushka) (1889 – 1919) inevitably brings us to the problem of the ideological bases of his interpretative thinking, the presence of leading ideas and concepts in his aesthetic, critical or publicistic works. Particularly topical, from this point of view, is an in-depth analysis of the author's publicistic of the late (military-revolutionary) period of creativity.

**The purpose of the article.** In this propaedeutic reflection, we will partially try to fill in the existing lacuna and overview outline the structure of some of the basic interpretive ideas in M. Yevshan's publicistic of the late period, starting from the specifics of his ideology (social outlook), axiology and philosophical-aesthetic dominants.

A characteristic feature of M. Yevshan's *outlook and value system* was its evolution. It is not too difficult to note that if we use the periodization of the author's creativity in Natalia Shumylo [22, p. 6], then the first two periods – student (1907 – 1909) and Khatian (1910 – 1914) – are in ideological sense presented to us as the seven-year period of *ideological eclecticism* in the spirit of a combination of liberal-socialist and patriotic elements. Instead, the next five military and revolutionary years (1914 – 1919) stand out as enough homogeneous period of *nation-centrism* (or nationalism). Therefore, those researchers are right who differently outline the creative personality of M. Yevshan: as an aesthetic, as a socialist, as a conservator-traditionalist, etc., because it depends on what period of creativity to speak and what worldview dominants to take into account.

In the first (pre-war) period the ideas of aestheticism, social democracy and liberalism with a minimum of national philosophical concepts and maximum criticism of Ukrainophilstvo (populism), petty bourgeoisie, “koltunstvo” and others are dominated. The young critic is attracted by quite different from each other theorists and practitioners of the art: F. Schleiermacher,

J. Goethe, J. Fichte, A. Schlegel, A. Schopenhauer, V. Belinsky, J. Ruskin, M. Drahomanov, R. Kipling, F. Nietzsche, E. Hennequin, O. Wilde, J. Volkelt, M. Hrushevskiy, J.-M. Guyau, Y. Scheffler and others. They represent strikingly numerous, but quite different (often opposite) **philosophical** and **aesthetic** concepts, which are originally and not always thoughtfully combined in the thinking of early M. Yevshan: psychologism and sociologism, romanticism and neo-romanticism, vitalism (philosophy of life) and aestheticism, religiosity and secularism, individualism and historicism, voluntarism and moralism, idealism and intellectualism, mysticism and rationalism, heroism and democratism, anthropocentrism (humanism) and nation-centrism, progressiveness and nation-sophism, etc. However, as we can draw a conclusion from the analysis of the author's works, the most influence on his methodological consciousness in the first period was made by E. Hennequin and I. Franko's ethno-psychology, by M. Drahomanov and J.-M. Guyau's sociology, by A. Wilde's aestheticism, by the philosophy of romantics and F. Nietzsche, by the individualism of neo-romantics, and in the second period of creativity – the nation-centrism of T. Shevchenko, the late I. Franko, J. Fichte (it's not by chance that in 1912 the critic translates one of the key works of German nationalism – the Fichte's *Speeches to the German Nation*).

A noticeable feature of M. Yevshan's thinking was the sincerity and self-criticism of the judgments. Therefore, when in the second, military and revolutionary period of creative work, he actively criticizes contemporaries from the positions of a more holistic worldview, from the positions of the mainly national idea for lack of national consciousness, patriotism, national self-dedication, some of these reproaches concern the author himself. The conceptual reflection *Great Anniversary of Ukraine* (1919) can be an example, in which the literary man points out that only an external enemy forced to unite the Ukrainians around the most basic thing in life – “their Motherland”, in the existence of which they did not believe before: “... circumstances, events of every day remind us all about the presence in ourselves what we once objected, not wanting to serve our own affair. The patriotic spirit, which seemed not exist or slumber in Galicia, is awakening among us with full force now, among the worst poverty...” [4, p. 6].

Let us now briefly outline the most basic, in our view, interpretative ideas of M. Yevshan and, accordingly, dependent from it subordinate concepts.

The **aestheticism** (“artistry”), true, of **a moderate type** becomes the dominant idea for the early M. Yevshan. Without extreme absolutization of “beauty” (aesthetic values) and taking down the creativity solely to the slogan “art for art”. The author considers the modern era (the beginning of the twentieth century) as a crisis in spiritual and aesthetic plan and emphasizes the need

of “a new aesthetic culture” closely related to life, man and morality. He sees the task of aesthetics in a therapeutic, noble effect on the life of the general and the separate person. Therefore, art must strengthen life (“to consolidate its foundations”), to cure “maimed” souls, to form “new vital values”, to create culture, to promote moral improvement (to work on “self-improvement of humanity” (J. Volkelt)), to cultivate the ideal of the “high man” (J. Ruskin) and others. But herewith art must not serve “life practice” or “gross materialism”. Thus, the aesthetic function of art of the Ukrainian critic is closely interlaced with the function of spiritually-creative, which he interprets as “clearing” and “smoothing out the human nature” [12, p. 13 – 14].

Under the influence of romantic aesthetics, M. Yevshan emphasizes the original religiosity of a work of art, a meeting with which resembles “internal worship”. A person “regenerates” through the art world, he grows spiritually – “she carves her soul, cherishes her feelings, and sharpens her taste for everything beautiful, good and true”. As you can see, the author does not reject, but enlists to her aesthetic concept the postulates of the classical theory of art, based on the triad of truth, good and beauty. Avoiding the didacticism and tendency, art nevertheless forms its own type of person – “saint, sage and artist”. It fulfils a “metaphysical” function, filling “the anguish for God” in the soul of modern man and overcoming “the abysses between life and thought” [12, p. 15 – 17].

Thus, in the article *Problems of Creativity* (1910), the researcher formulated a number of aesthetic postulates (demands): 1) the creator cannot be only an observer of life as realists; 2) the creator must have “a broad artistic culture” in order “to understand the great tasks” and “difficult position” of art in life; 3) art must “shine” to life ahead; 4) literature “must be first of all serious relatively to itself and others”; 5) the mission of art is “in upbringing of units and entire generations” in the spirit of “all things beautiful, joyful, majestic” [12, p. 17].

In other works M. Yevshan emphasizes the freedom of creativity, the autonomy of art, because although life is the basis of art, but art itself is not identified with it, it is only “one of its moments, its aesthetic possibility” [15, p. 18, 23]. Developing the theme of religiosity of art, the theorist still understands it secularized, atheistic. On his view, the creator “has his own religion”, which follows from “the belief in the ideal” and has nothing common with religion as such, with theocentrism. The God of the artist is not a religious God, not a Creator of the universe; this is entirely human substance – “the reason” of the author’s psyche, the complex of the spiritual world – “his whole personality, his “I”, his nature, his soul, his feelings and ideals, his genius” [13, p. 25 – 27].

Radically criticizing the Ukrainophile aesthetics and culture in general in the article *Generation Struggle and Ukrainian Literature* (1911) for lifelessness, primitiveness, bourgeoisie, falsity, “ideological wildness”, “utilitarianism and dogmatism”, M. Yevshan confirms instead of this the modernist aesthetics in the neo-romantic spirit. Individualism, heroism, prometheism, struggle, risk, freedom of creativity, intellectualism, self-perfection, except “fantasy and beauty”, are important aesthetic values for him. The critic develops A. Schlegel’s view about art as the basis of “a free man” outlook that combines philosophy, morality and religion. He supports the concept of the development of “great poetry”, which should become “the ground of a new Ukrainian culture”. And this culture must necessarily be rooted in national existence: “A new culture must be national, it must come from the depths of the people’s soul, but it cannot be Ukrainophile” [3, p. 51 – 53]. So national becomes, though not the main, but an important component of aestheticism.

The worked out theory, on the one hand, leads M. Yevshan to criticism, besides Ukrainophiles, the modernists-decadents (for powerlessness, analphabetism, emptiness, unprincipled, formalism, “falseness” of the ideal, disillusionment, etc.) [11, p. 54 – 58] in the spirit of I. Franko’s interpretations, and, instead, allows him to destroy “the notable” neo-romantic creativity of Lesia Ukrainka and “the unusual” of Mykhailo Yatskiv for “artistry”.

On the other hand, the same concept did not allow the critic to notice the unique artistic depth of T. Shevchenko’s poetry. Giving the poet’s greatness his due, in his exploration *Taras Shevchenko* (1911), he believes that the Ukrainian genius was hopelessly “divided” between classicism and romanticism, which, though giving considerable inspiration, but brought disharmony to his creativity, caused to compositional unbalance, lack of concentration, falling into extremes, and other. On the critic’s opinion the predominating of religiosity, “the pallor” of images, the transition to rhetoric, the lack of “power of imagination”, “passivity” in the comprehending of his highest ideal (which “family happiness” appears for some reason) and etc. become the other negative features in T. Shevchenko. T. Shevchenko did not feel “his individual... god”, which, according to M. Yevshan, is necessary for the artist, instead he grieved over a Christian God. The “selfishness” of true creativity – “opposing himself to everything” – was inaccessible to the poet. He, as if the passive nature, the feminine, did not have the courage “to build ... his ideal... only from himself” and therefore “sought the center of his creativity not in himself but outside himself”, in the Christian religion. If so, T. Shevchenko bifurcates again – between aesthetics and ethics, “comes to the complete objection of life”, searches the objective meaning instead of subjective. In general, the creativity of a genius, according to critic, is completely emotional, instinc-

tive, irrational, so there is not “a worldview” and “philosophical system” in it. His thinking “was not artistic”, because of the musicality in the lyrics blurred images arise, and if a strong poetry appear, then not in content, but in mood, suggestion [16, p. 90 – 117].

It is noteworthy that M. Yevshan contraposes the rational and elitist poetry of Panteleimon Kulish to this emotional, “mass”, non-harmonious Shevchenko’s creativity, “passive” creativity, without fantasy and without “greater artistic culture”. It is the intellectualistic P. Kulish who, according to the aesthetist, saw that T. Shevchenko did not reach “the creative consciousness”, that his creativity did not bring to the people “a new truth, new testaments”, and that’s why he took the bandura and “completed that what the other could not” [18, p. 120 – 121]. Obviously, such opinions are more than risky just from the aesthetic point of view and can be explained by the worldview eclecticism, mentioned above, by maximalism, characteristic to the young mind, and unconfidence of the author’s theoretical system.

Strongly connected with the aestheticism individualism, sociology, psychologism and vitalism became the other dominant concepts that defined the essence of M. Yevshan’s literary studies thinking. **Individualism**, often combined with humanism, voluntarism, liberalism, idealism, spiritual-creation, and so on, becomes the essence of the worldview position of the creative personality for the theorist. The Ruskin’s “great and harmonic individuality” becomes the ideal. The noble, cultural, educational influence of art on the unit is constantly emphasized [12, p. 13, 15]. After all, it is “creative individuality” that is proclaimed the only criterion of one’s own creativity, “the absolute value of a work”. Contemporary artist, in contrast to Antiquity, does not know the harmonic aesthetic ideal, the ideal of “fullness of life”, he is alone because he rejects life and “lives another, his life, from which he derives all his strength” [15, p. 22].

Often, the concept of individualism in M. Yevshan is interpreted selfishly and relativistic. He, for example, is convinced that each person and group has its own truth, that the only criterion of the value of any idea is “the depth and truth of its feeling by its creator, the amount of psychic energy spent on by him” [3, p. 46]. In the preface to the book of another hut-man Andrii Tovkachevskiy *Utopia and Reality* (1911), M. Yevshan develops the individualist conception of the creator as “the starting point of his creativity”, as absolutely “free” person, “the master of his work”, the features of which are tragic, equilibrium in himself (inner integrity), pride, will, power, struggle, responsibility, and the main – stoic philosophy – amor fati (love for destiny). Because, on the critic’s opinion, “the last courage against fatum is the freedom of man” [9, p. 75 – 79]. It is no by chance that M. Yevshan admires the selfish and

hedonistic ideal of the protagonist in the play *On the Road to a Fairy Tale* by O. Oles, who, in O. Wilde's spirit, calls "to value life as a pleasure". However, the critic is agitated that the life of this hero (the son of a kobzar) does not correspond to his ideal, he dies, leading a crowd of slaves to a fairyland, he is torn between selfishness and altruism [17, p. 447 – 448]. It is no by chance that M. Yevshan interprets another fairy country – the dreamed Jewish state in *Moses* by I. Franko – in a utopian-liberal, universal-anthropocentric spirit as a rather abstract state of human rights ("unit"), the basis of which "will be a unit with its own individual rights" [10, p. 441].

The interpretative idea of *sociologism*, interpreted in the altruistic spirit, somewhat balances the individualist-egoistic position of the theorist. Although M. Yevshan is about that art would not be a servant of practice and materialism, would not be a "program", but he is entirely aware of that the artistic culture improves human nature, creates "a new worldview" and is an original stimulus, an "engine" of life for the individual and for the society [12, p. 14, 16]. Art paradoxically performs a social function when it does not aspire to perform it. When it remains outside dogmas, doctrines, or tendencies, when it is free, a "separate world" (E. Hennequin), "psychological reality". Then the work is not "the end", the result of something, but always "the beginning", "eternal struggle, search, growth of energy in images and visions, eternal pursuit ... to the point of equilibrium" [15, p. 18 – 20].

On the other hand, M. Yevshan, despite of his aestheticism, highly appreciates the sociological approach of Mykhailo Drahomanov as a literary critic in the article of the same name in 1909 [8, p. 64 – 70]. Although he emphasizes the major failure moments of the concept of this researcher: Europeanization only through Russian literature, knowledge that is limited by the social function of literature, the absence of aesthetic and psychological criteria of art, etc. But two years later, writing about T. Shevchenko, the young critic is actively using the Drahomanov's method of valuation of the Ukrainian genius. Not in favor of the latter, of course. Though T. Shevchenko grows from a kobzar to a prophet in his creativity, however, since his intellect was "sleepy", "undeveloped", he did not understand the new spirit in Russian literature of the 1840s, whose leader was V. Belinsky. Unfortunately, T. Shevchenko's opinion "worshiped the Cossacks", writes M. Yevshan, so "the poet could be called a reactionary in a certain sense". In *The Epistle* T. Shevchenko refuses from "the gradual ideas", expresses, as the critic emphasizes, "the conservative" and "backwards" thoughts, so he is justly criticized for this by M. Drahomanov. As it turns out, entirely "instinctive" and "emotional" T. Shevchenko has ideas, true, totally wrong, from the point of view of liberalism and social-democratism of Drahomanov. Although T. Shevchenko expresses "the national idea",

but, M. Yevshan again states discontentedly, somehow narrowly. Besides that, the poet as if lacks “a cultural and historical meaning” and therefore, until the end of his life, he was “the primitive creator”. Therefore, the incident with V. Belinsky, characterized by a critic as the “conscience” of the epoch, was inevitable: it was a conflict between the epoch (that is, Belinsky) and the poet (our T. Shevchenko, who failed to grasp that era) [16, p. 82 – 90].

Another important concept is *psychologism*. According to M. Yevshan, the work of art is strongly fastened to psychology, because behind the thought and the work “first of all the man is hidden” and one must be able to feel him. Secondly, art itself appears as “a psychological reality” that is divided with reality by the abyss. Therefore, creativity is “a goal ... in itself”, and dreams from the artwork cannot be realized in life [15, p. 19 – 21]. In order to comprehend such “a psychological reality”, the theorist develops, obviously, E. Hennequin’s reflections; the researcher must take the position of “scientific” critics, that is, above all, psychological critics. And that means to get rid of any prejudices about the work, your own “outlook”, that is, “to get rid of yourself, to empty yourself”. Only in this case, M. Yevshan believes, there may be a full knowledge of the work through the mechanism of empathy (“feeling”), during which “the most important measure” becomes “the intensity of our feelings, our ability to select impressions”. True, later the author somewhat widens his own understanding of “the skill to read” already more in the hermeneutical spirit: the critic should understand another’s soul, see everything expressed and unspoken, and feel the pathos of the work [15, p. 24].

An essay *Ivan Franko* (1913) may be a good illustration of the advantages and disadvantages of M. Yevshan’s psychologism (or, more precisely, of ethtopsychoanalysis). On the one hand, he rightly states the internal conflict in the identity of a literary man between “the social worker” and “poet”, “creator” [6, p. 135 – 136]. Later this idea will be constantly repeated and made more exact in the Ukrainian literary studies. But on the other hand, it does not take into account all aspects of the evolution of I. Franko’s worldview and creativity and the availability of other types of internal conflicts: between national and different cosmopolitan (internationalist) ideas, between national-centric and stateless doctrines, between irrationalism and rationalism etc.

It is difficult not to include *vitalism* (or the concept of philosophy of life) to M. Yevshan’s methodological arsenal. Life, along with beauty, artistry, psychology, society, individuality, feeling, sense (“meaning”), etc., is the key term for the aesthetics of the critic and for modernist consciousness in general. However, his theory again demonstrates an expressive controversy. Rejecting the straightforward copying of life or the subordination of art to life practice and materialism, the theorist, on the one hand, speaks about the constant



connection of “aesthetic culture” and life. And this connection is mutual. Art influences life, it is its “motor”, and life gives instead an idea, an ideal: “It is only natural that every ideal, for it to be useful, that is, to be a true force, driving the generation, must come from life only, must to appeal to life, set its final goal in it”. At the same time, the art is considered by the researcher both as an ideology and as a revolutionary force, since it gives “foundations for a new life” [12, p. 14, 16]. Criticizing the aesthetics of a number of modernists for lifelessness, the critic opposes “real creativity” to it as “the fruit of the really strong souls”, which will always have “a real power over men”: “A true creative ideal will always be a life force” [11, p. 56]. It is no by chance that while formulating questions about T. Shevchenko’s creativity, M. Yevshan actively appeals to the vitalism position, linking creativity and life: “... what cultural values are reflected in Shevchenko’s creativity, what elements are entered in the positive ideal of that creativity, what mood is pushed in the poet’s reactions to the influences of life, how he endures his puffs and the problems that it gives to the solution to each unit” [16, p. 80].

On the other hand, fearing that creativity will not be identified with doctrine, program, tendency, or agitation, the critic separates art from life. He says that they are not identical, that life is only the basis (“ground”) of art, and art is only one of the “moments” of life, its “aesthetic... possibility”, an autonomous sphere with its own laws: “... better let art will be art, and beauty will be beauty – and nothing more – then their entire role in life will be fulfilled to the end”. Here, M. Yevshan develops one of F. Nietzsche’s ideas that art should not be a struggle for something, that it is for “pauses and rest” before and during the struggle. Therefore, creativity, in the opinion of the critic, though it is a “protest” against “our dependence and slavery”, but at the same time “cannot take on no conscious role”, because “it wants to be only joy, wants to be only an excess of powers, only beauty, only game”: “All its moments gather in one: in that aimless game, in that laughter, in which the man-creator rests”. Thus art becomes “happiness” and its role therefore ends “on itself” [15, p. 20 – 21, 23].

It is noteworthy that at the end of this first period we can find an expressive moments of rethinking such a controversial understanding (art as the engine of life and at the same time as an out of life, aimless, self-directed aesthetic play) and the use of the concept of vitalism. One of the Lesia’s-knowing articles *Fiat ars!.. (To the Eternal Memory of Lesia Ukrainka)* (1913) [2, p. 164 – 166], in which the writer is considered as a “classic” who was able “to combine organically her life with poetry”, that is, “a creative impulse” (fantasy) with an “ethos” (the forces and calls of “the truth of life”) might be an example. At the same time, the critic emphasizes that creativity does not mean

“serving aestheticism itself for itself”, that it “does not contradict life”, because “it itself is life”. Thus, the contradiction of art and life is in considerable degree eliminated.

If in the pre-war period aestheticism, which structures the author’s critical thinking, uniting all other major methodologems, appears as a dominant interpretative idea of M. Yevshan, then in military-revolutionary such dominant is *nation-centrism* (nation-philosophical, nationalist or national-existential interpretation). It is about methodology of understanding the phenomena of reality from the position of the national imperative, with the help of national categories [20, p. 11 – 55]. Here it should also be considered that during this period, not only the worldview paradigm, but also the genre of creativity changes under the pressure of circumstances: instead of aesthetic and literary-critical works, the author writes mainly publicistic. True, this publicistic, by theme and depth of comprehension the problems borders on political and cultural philosophy, and as a practice of interpretation has an important epistemological meaning, similar to publicistic and essay of M. Nordau, I. Franko, G.K. Chesterton, V. Zhabotynskyi, D. Dontsov, F. Yunger, Ye. Malaniuk and others.

The author’s national-centric concept quite actively manifested itself in the pre-war period within boundaries of a number of coordinated nation-philosophical concepts (national historicism and history-philosophy, idealism, voluntarism, axiology, ideologism, psychologism, national science, etc.), although it generally subordinated to the aesthetic idea. For example, in one of the Shevchenko studies studios the critic actualizes *historicism*, emphasizing the importance of national history as the basis of modern life and criticizing the lack of understanding of the Ukrainian past in the modern generation [19, p. 30]. Especially the theorist worries about “the lack of a fair view on the selfless workers of the Ukrainian idea – on the Cossacks and Haidamaks” [7, p. 423].

M. Yevshan criticizes a number of past and present socio-aesthetic trends also from expressively national-existential positions, *national axiology* and *ideology*, pointing out to their national anemia or destructiveness in the sphere of national existence. For example, it is about criticism of the Ukrainian romantics for “local patriotism” (instead of “awakening of national consciousness”), for lack of “national outlook”, lack of “nationalism”, for weakness, passivity, imitation, weak artistic talent and so on. The main reproaches of theorists are purely nation-centric: the romantics, except T. Shevchenko, did not go out of the boundaries of patriotism, did not form “the Ukrainian idea”, and showed only “platonic love for their nation” [14, p. 37 – 39, 41 – 43]. First of all, M. Yevshan criticizes nationalism (Ukrainophilism) for national

anemia: for passivity (“it tells us to hide in the corners”), falseness, “ideological savagery”, petty bourgeoisie, etc. [3, p. 46 – 47]. In a similar clue, the critic appreciates and the younger generation of writers as “barbarous”. He criticizes modern authors for powerlessness, analphabetism, emptiness, unprincipled, lifelessness, falsity, and finally decadentism [11, p. 54 – 56].

From the position of *national psychology* and *national science* M. Yevshan comprehends the problem of national character, national psyche and identity of Ukrainian authors. Mykola Hohol here is, of course, the classic example for him. The critic gives a classic interpretation for any marginal, little Russian identity to this author: the writer is nationally forked because he has “two souls” – Ukrainian (which he “took from the Ukrainian people”) and Russian (which he “appropriated”). In this, too, there is the tragedy and certain comism of the creative situation of M. Hohol: “The Ukrainian soul bitterly joked by itself about him: told him to write a satire on what he wanted to love” [5, p. 123, 125]. M. Yevshan notices a similar dualism in many Ukrainian writers, beginning from I. Kotliarevskyi, in the consciousness of which an eclectic combining of “All-Russian chauvinism” and “Ukrainophilism” took place [7, p. 424].

Putting artistic tasks before young writers, in 1914 M. Yevshan appealed to the need of artistic elucidating of folk sources of literature – the discovery of “the deeper bases of folk life”, with which, in his opinion, the ethnographic (Ukrainophile) school did not cope. And herewith, he is doing two theoretical things that are important from the nation-philosophical point of view. Firstly, he criticizes the unsubstantiated haughtiness of the modernists to the folk theme (especially in the “idiotic”, according to his outlining, poetry of M. Semenko) and ridicules not the little Russian, but the pseudo-European, Western’s type of Galician marginals as “petty bourgeois”, pseudo-intellectuals who hate their native culture. Secondly, in the same article, by the way, with the eloquent name *Suprema lex* (the supreme law), he once again outlines (correcting his own aestheticism) just the highest artistic law and **formulates the highest law of the national essence and originality of literature**: “...literature is not sweets and not tasting of the individual units only, but the expression of the hidden forces in the soul of the people, the expression of its best feelings, impulses – that elemental power of the word in which there is beauty, and aesthetics, and philosophy, and aesthetic meaning” [1, p. 60 – 64]. In fact, this is one of the first formulations of one of the two main national-existential before-judgments [20].

It is no by chance that M. Yevshan comprehends the national essence, nation-creative, solidarizing function of “great poets” and “great poetry” in the early period: “Nowhere we can find cement that would unite the entire

generations, all hostile to itself jets, as in great poetry that is coming from the depths of the people's life" [16, p. 79]. However, completely nation-centrism as *a dominant interpretive idea* is affirmed in M. Yevshan's thinking in the war-revolutionary period. In publicistic of that time we find not only the evidence of the author's final regeneration (at that time an active competitor of the armed liberation competitions) into intellectual-nationalist, but also a deepening and design of a rather clear system of a nation-philosophical way of interpreting the reality.

A course of articles on socio-political and cultural-historical topics in the Stanislav's newspaper *People* in 1919 can be an example (Statti M. Yevshana v chasopysi *Narod*). But not only the questions raised by the author are important here, but also those methodological foundations from which he interprets them, his interpretative thesaurus. Thus, in the article *Ukrainian Borders* (Part 14) he comprehends the problem of spiritual unity – the presence of political and cultural borders in the consciousness of the Ukrainians – and puts the tasks before creative people, the intelligentsia to throw down those borders and create "one Ukraine". But to create it on the basis of "the idea of the Ukrainian nation". In the article *Empty Place* (Part 15 – 16) the publicist develops this idea by writing about the lack of historical consciousness in the modern intelligentsia, as well as the lack of "historical perspectives" in the modern political leadership that can be overcome by the presence of a common national ideal. Another polemical aspect concerned to the people of the intellectual work is expressed in the article *Free Passengers* (Part 18), who often neglect their patriotic and civic duties, who enjoy "sweet unemployment" – the substitution of everyday state-creating and nation-creating work on conjuncture and celebrations.

M. Yevshan expresses his own historical-philosophical and political position in an exploration which repeats the title of the critical article of 1914, *Suprema lex (Historical Perspectives)* (Part 17). It is about the need of historical interpretation, outlined as "historical consciousness" – an understanding of "facts from the history of the native people", its logic and sense. From such positions the author criticizes the wrong, Europe-centric (not Ukrainian-centric) geopolitical-civilizational orientation ("not from Ukraine to Europe, but from Europe to Ukraine"), and the bad tradition of government when the authority served their own interests, not the people's interests. Therefore, the highest law in political activity should be: not to throw a dictatorship on the Ukrainian people from above or below, but "to follow the people" and yield to "the will of the Ukrainian people".

The articles *National culture – the reason of the statehood of the nation* (Part 20 – 24) and *National education* (Part 32) are the great national-existen-

tial reflections. The first one is about the need for the normal, independent state being a self-sufficient spiritual base – the own national culture, which is the only unifying factor for the nation and which still has not in Ukrainians (there are only some elements). The realization of the need of the thoughtful ideology of state-creating, which the author outlines as “the national ideology” entirely in the nationalist spirit is another moment.

Another extremely important aspect of the interpretation of cultural problematic concerns the nation-centric (national-existential) methodology of thinking and interpreting of reality (thinking in national categories), which is called to one another in a publicist with similar hermeneutical reflections of not just the predecessors (for example, T. Shevchenko or I. Franko) but of the successors (for example, D. Dontsov, Ye. Malaniuk, V. Ivanyshyn, etc.): “Still we have been thinking in all, but not in the national categories: we were Slavophiles, Ukrainophiles, populists, cosmopolitans, socialists, radicals – everything you want, not just Ukrainians”.

The next moment highlights the criticism of marginal identity among the intelligentsia, the spiritual and the cultural “serfhood”, and the need for liberation from “alien orientations”, support on “their own forces” through active involvement to the national culture: “The culture of a nation is its consciousness of its own power, the creation of its own specific vital forms, the organization, cherishing, building of one collective will common to all, the competition to establishing its identity before the whole world”. The question of domination of the national culture in the life of the people is directly connected with this, because, as the publicist rightly observes, the world war has convincingly proved the preference of national cultures and will over the pan-European culture, ideas and rights, witnessed the secondary role of “the all-human ideals” before the defense of “the threatened Motherland”. Finally, the last aspect in the author’s methodological thinking concerns the affirmation of the idea of national voluntarism, the national “will to life”: “The last time is the time for us to arouse the will in ourselves and to want to be a nation that dictates laws itself”.

In the *National upbringing* the pedagogical theme – the need of national education and upbringing is the main topic. It is about the need of a national school not only in form (language), but also in content. Only those pedagogical reflections, in the base of which will be “first of all and foremost the Ukrainian national idea”, will be able to ensure the upbringing of new generations, and above all the intelligentsia. The Ukrainian school only by language kills “the national psyche and individuality”. The forming of a specific national school is closely connected with the problem of state-creating, because, as the publicist thoughtfully draws conclusion from the analysis of the political realities of the

UNR, is a form of “Ukrainian state”, but there is no “content to fill it”. Nationalism, a nation-centric worldview should become this content, because “every nation puts itself at the center, makes the whole course and development of world history dependent on itself”. That is why “the Ukrainian national idea”, which should become “a new religion” for Ukrainian generations, M. Yevshan emphasizes, should be put in the base of upbringing. Shevchenko’s vision – “the eternally existing ideal of Ukraine, which has its power, truth and will” must be the content of upbringing. And he eloquently completes with the observation that “the whole secret of the success of one or the other nation lies only in the national upbringing”. As it should be remarked, these reflections sound very topically for Ukrainians at the beginning of the 21st century.

Speaking shortly before his death at a meeting in front of Ukrainian soldiers in Vinnytsia from the occasion of the anniversary of the November Order (proclamation of ZUNR) in 1919 (this speech was published as *Great Anniversary of Ukraine*), M. Yevshan once again actualizes the important nationalist concepts in the consciousness of the revolutionary generation: Motherland as “the most important affair” in the being of man and people (the national imperative), the need of “transformation” of the mutilated national psyche, the awareness of sacrifice and struggle for the national affair, the importance to remember about honor and about “civic honesty and ethics”, demythologizing of the idea of Ukrainian pacifism and affirming the idea of Ukrainian militancy and militarism, the cultivating the noble hate to the invader, the importance of awakening “the instinct and will” to national struggle and to “the independent state life” [4].

**Conclusions.** Later we will see how this whole complex of national philosophical ideas will be creatively developed and supplemented in the philosophy, hermeneutics and neo-romantic aesthetics of volitional nationalism of the Vistnyk’s type (in D. Dontsov, Ye. Malaniuk, Yu. Lypa, L. Mosendz, Yu. Klen, D. Vikonska, O. Olzhych, O. Teliha, M. Mukhyn, etc.). In this sense, M. Yevshan is not only the “forerunner of vistnykivstvo” (O. Bahan), along with the late I. Franko, M. Mikhnovskiyi, Lesia Ukrainka, S. Smal-Stotskiyi, etc., but also the next stage in the development of the national philosophical interpretation tradition, a tradition of thinking started by T. Shevchenko’s genius.

Thus, a rather holistic, though evolutionary, not fully constructed (considering the premature death) and not without controversy, structure of Yevshan’s interpretive consciousness appears before us. It is formed by six basic elements (and many secondary, auxiliary ones): aestheticism, individualism, sociologism, psychologism, vitalism, nation-centrism. If the first (pre-war) period an ethno-psychological type of interpretation (focused on aes-

theticism as a methodological dominant) is dominated, then in the second (military-revolutionary) period, it is a national philosophical interpretation, structured by a national imperative, expressed by a nationally emphasized methodologems of national idealism, voluntarism, historicism (historiosophy), axiology, ideologism, psychologism, ethics, national science, etc. Of course, the proposed propaedeutical reflections are not final and do not claim to be exhaustive. However, in our view, even they witness two obvious things. Firstly, the need for more thorough and larger studies of Mykola Yevshan's interpretive consciousness and thinking. And secondly, the possible further verification of this consciousness and thinking with different hermeneutic systems, with the purpose of actualizing the aesthetic and national philosophical ideas of the critic in contemporary humanities, specifically, in literary studies.

#### **Література:**

1. Євшан Микола. "Suprema lex" (Слово про культуру українського слова). *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 58 – 64.*
2. Євшан Микола. Fiat ars!.. (На вічну пам'ять Лесі Українки). *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 164 – 166.*
3. Євшан Микола. Боротьба генерацій і українська література. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 45 – 54.*
4. Євшан Микола. Великі роковини України. Відень, 1920. 26 с.
5. Євшан Микола. Дві душі у Гоголя. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 123 – 126.*
6. Євшан Микола. Іван Франко (Нарис його літературної діяльності). *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 135 – 153.*
7. Євшан Микола. Козаччина в українській поезії. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 423 – 435.*
8. Євшан Микола. Мих. Драгоманів як літературний критик. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 64 – 70.*
9. Євшан Микола. Передмова. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 75 – 79.*
10. Євшан Микола. Пісня про Мойсея (Студія над твором І.Франка). *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 435 – 443.*
11. Євшан Микола. Поезія безсилля. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 54 – 58.*

12. Євшан Микола. Проблеми творчості. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика* / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 12 – 18.
13. Євшан Микола. Релігія Шевченка. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика* / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 25 – 30.
14. Євшан Микола. Свято Маркіяна Шашкевича. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика* / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 33 – 45.
15. Євшан Микола. Суспільний і артистичний елемент у творчості. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика* / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 18 – 25.
16. Євшан Микола. Тарас Шевченко. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика* / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 79 – 119.
17. Євшан Микола. Червоні маки... (Про п'єсу О.Олеся "По дорозі в казку"). *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика* / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 446 – 449.
18. Євшан Микола. Шевченко і Куліш. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика* / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 119 – 123.
19. Євшан Микола. Шевченко і ми. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика* / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 30 – 33.
20. Іванишин Петро. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія. Дрогобич: ВФ «Відродження», 2005. 308 с.
21. Статті М.Євшана в часописі "Народ". URL: <http://dontsov-nic.com.ua/suprema-lex-istorychni-perspektyvy/> (5.12.2019)
22. Шумило Наталія. Микола Євшан. *Євшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика* / Упор. Н.Шумило. К.: Основи, 1998. С. 3 – 12.



## НАЦІОСОФСЬКІ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДМИТРА ДОНЦОВА

Серед усієї драматичної спадщини Лесі Українки, мабуть, два твори – “Три хвилини” (1906) й “Адвокат Мартіян” (1913) – чомусь приваблювали до себе увагу дослідників найменше. Як не дивно, але навіть у багатьох монографіях про письменницю чи бодай розлогих есеях автори або обминали ці твори, або присвячували їм буквально кілька речень аналізу. Друга проблема щодо цих все-таки маленьких шедеврів Лесі Українки – це часто завужене, або й хибне трактування їхньої проблематики і концепції. Тому вельми цікаво, що Дмитро Донцов (1883 – 1973), який майже усе життя активно писав про творчість своєї улюбленої літераторки, присвятив цим творам доволі великі есеї у період свого повторного перебування на еміграції: “Сила крови (“Три хвилини” Лесі Українки)” (“Вісник” (Нью-Йорк). 1951 р.) і “Конфлікт поколінь (“Адвокат Мартіян” Лесі Українки)” (“Вісник” (Нью-Йорк). 1954 р.). Очевидно, що він вважав їх ключовими у спадщині письменниці, бо загалом окремим її творам не присвячував есеїв, радше прагнувши охопити цілісно естетику й ідеологію великої авторки.

Зроблений нами нижче вибірковий огляд основних праць в галузі лесезнавства, як класичних, так і сучасних, виявив вже оцінену нами закономірність в інтерпретаціях: обминання аналізу, або неточне і неповне розуміння філософської, власне, націософської і культурологічної, проблематики цих драматичних сцен. Наприклад, М. Зеров у знаменитій студії “Леся Українка” (1924) цілком не інтерпретує названі твори [12]. Перед ним М. Євшан так само обминув їх у своїх трьох емоційних есеях про Лесю Українку [7; 8; 9]. М. Драй-Хмара присвятив рівно один абзац діалогу “Три хвилини”, в якому лаконічно показав проблематику твору, не занурюючись в його філософію [6]; про проблематику “Адвоката Мартіяна” сказав більше і зробив такий висновок: “В “Адвокаті Мартіяні” змальовано боротьбу світоглядів двох поколінь – батьків і дітей. Леся Українка стоїть на боці батьків... Ідеалом її є Мартіян, самовідданий робітник повсякденного життя. Драматична поема “Адвокат Мартіян” – це гімн непомітному, скромному, але великому і важкому подвигу самозречення в ім’я сім’ї” [6, с.140]. Науковець однозначно

робить ідеальним героєм Мартіяна і зовсім ігнорує постать Ардента, на якій концентрує свою концепцію аналізу Д. Донцов.

Спробу глибшого потрактування “Адвоката Мартіяна” зробив Б. Якубський, який, правда, вже відчутно залежав від радянських ідеологічних кліше. Він запропонував, хоч дещо запрямолінійно, той висновок, що поетеса в образі Мартіяна вивела узагальнений тип “українських інтелігентів-партійців, що не здібні були до найменшої революційної дії” [16, с.130]. Критик вважав, що загалом авторка стояла на боці молоді, дітей адвоката – Аврелії і Валента, які бунтують проти Мартіянової суворої покірності і вперто вичікувальної життєвої позиції. Однак Б. Якубський ширше не розгортав цієї тези, увійшовши в колю вужько більшовицького соціологізму, партійщини й атеїзму.

Ми обминаємо аналіз лесезнавчих праць радянського періоду, оскільки в них домінували надто спрощені й однозначні оцінки: за стандартом у “Трьох хвиликах” ідеальним героєм є Монтаньяр, “справжній революціонер класового типу”, а Мартіян – це “тип більшовика напередодні революції”.

Із новіших досліджень виділимо наступні. В. Агеєва у своїй книзі “Поетеса зламу століть” залишає драматичний етюд “Три хвилини” на маргінесі, про нього майже не йдеться, а про “Адвоката Мартіяна” каже, що у цьому творі центральною “постає колізія християнської покори й індивідуальної свободи” [1, с. 237]. Авторка думає, що трагізм постаті Мартіяна визначається “ціною фанатизму” [1, с. 239]. Тобто фокусує всю драматичну концептуалістику твору на Мартіянові. А. Войтюк, який загалом відзначався уважністю при прочитанні Лесиних героїв, проникливо описав складність образу Мартіяна, що розривається між двома концептуально й духовно відмінними принципами сприйняття християнських догм – живим та ортодоксальним [2, с. 30]. Однак автор повністю концентрує свою увагу тільки на етико-релігійній проблематиці, ігноруючи національну, яку виявив і розгорнув Д. Донцов.

Л. Демська-Будзуляк присвятила двом творам значно більше місця у своїй монографії, ніж інші дослідники, – по цілому маленькому підрозділові: “Свобода, яка поневолює” (про “Три хвилини”) і “Добровільна втрата ідентичності” (про “Адвоката Мартіяна”). Однак дослідниця чомусь всю силу свого літературознавчого аналізу спрямовує на тему “зради” Жирондиста, який втік із революційної Франції [4, с. 146], коли, натомість, головні філософські ідеї твору висловлює якраз Монтаньяр, на думку Д. Донцова. Проблематику “Адвоката Мартіяна” А. Демська-Будзуляк тлумачить винятково в морально-духовному аспекті, не помічаючи альянсу до політико-національної ситуації в Україні поч. ХХ ст., на чому

акцентує Д. Донцов. Головний герой “мертвіє” від надмірної покірної дисциплінованості в церковній структурі і її догматиці [4, с. 141].

Також обидва твори Лесі Українки майже губляться у вкрай суб’єктивістських монографіях Н. Зборовської [11] та О. Забужко [10], очевидно, що їхня проблематика та інтенціональність чужі авторкам. Іноді в цій темі трапляються цілком курйозні, абсурдальні випадки, коли дослідники зовсім не розуміють концепції Лесиного твору, необґрунтовано перекручуючи його проблематику, як наприклад, Н. Малютіна, яка чомусь твердить, що у “Трьох хвиликах” розгорнута “філософія часу” письменниці [13, с. 97 – 102]. Очевидно, тут єдиним “аргументом” за цю тезу є слово “хвилини”, що насправді є повною підміною логіки твору і його ідей.

Отже, цей короткий огляд промовляє про те, що українські літературознавці а) не беруть до уваги **іrrраціоналістично-волюнтаристської філософії поетки**, яка особливо яскраво виявляється якраз у цих двох творах, б) для сучасних літературознавців незрозумілою є **національна проблематика** і, відповідно, **моральні устремління** героїв творів, які висловлюють філософемі самої письменниці.

Як відомо, Д. Донцов захоплювався Лесею Українкою особливо, вважав, що саме вона своїми ідеями допомогла йому сформувати собі правильний ідеалістичний і національно-вольовий світогляд, допомогла вирватися із літєлло-драглистої маси українського народництва і малоросійства. Він писав про неї майже протягом усього життя: перший яскравий твір датується 1913-им роком – стаття “Поетизм індивідуалізму” (“Украинская жизнь”, №9/10), останній з’явився рівно через 50 років – у 1963-му: “Забутий заповіт” (Альманах “Гомону України”, Торонто на 1963 р.). Його блискучий есеї “Поетка українського Рисорджименто: Леся Українка” (1922 р.) став, по-суті, першим естетичним маніфестом нової, формованої передусім самим Д. Донцовим, літературної течії й мистецької доктрини – **вісниківського неоромантизму** – і знайшов широкий відгук в тогочасній критиці й літературознавстві, навіть попри більшовицьку цензуру на більшій частині України. Згодом ним були написані такі імпульсивно-драматичні й концептуальні есеї, як “Пам’яті великої бунтарки” (“Вісник”, 1938, Кн. 2) і “Поетка-пророчиця” (у книзі “Туга за героїчним”. Лондон, 1953). І що цікаво: тематика “Трьох хвилин” і “Адвоката Мартіяна” присутня в усіх цих творах лише ескізно або дотично. І вже на еміграції в Америці, у 1950-і рр., Д. Донцов, ніби відчуваючи, що він ще щось не договорив про велику Поетесу, вирішив написати окремі есеї про дав її знакові драматичні твори [5; 4].

Перед самим аналізом есеїв мусимо зробити вступний екскурс у тему розвитку ідеологічних тенденцій в Україні 1-ї половини ХХ ст. При-

близно від 1895 р. серед української інтелігенції під впливом настроїв європейського модернізму та ідей консервативної, ідеалістичної та ірраціоналістичної, філософії (А. Шопенгауер, Е. Гартман, В. Дильтей, М. Шелер, Ф. Ніцше, Г. Моска, В. Соловйов та ін.) відбувається поступовий світоглядний злам, повільне розчарування в ідеях позитивізму-раціоналізму та матеріалізму, які успішно довго домінували в українському суспільному мисленні перед тим, принаймні від 1850-1860-х рр. Цей злам був відображений насамперед у творчості Івана Франка – центральної постаті тодішньої української культури, який саме від 1895 р. змінює естетичну й ідеологічну тональність у своїх творах. Цього року виходить його драма “Сон князя Святослава”, прийнята модерністською поетикою та духом неоромантизму, одна за одною з’являються його психологічні, далекі від соціологізму новели, а як мислитель він видає низку статей із суворою критикою соціалізму, пускається в роздуми в душі філософського консерватизму (“На склоні віку (Розмова вночі перед новим 1901 роком)”) і т. ін. Хоча ця світоглядна тенденція не стала переможною (і в цьому виявився злий фатум для українства!), а українське суспільство залишалося ще до 1917 р. в полоні панівних ідей лібералізму і соціалізму, пацифізму і лоялізму, матеріалізму і прагматизму, все ж в середині української еліти почалися кволі ідеологічні течії, які спонукали до кардинального переосмислення здобутків і перспектив демократофільського ХІХ ст. Власне, творчість Лесі Українки і представляє *найповніше* усю цю *інтелектуальну і моральну драму* сумнівів, пошуків, візій та прозрінь. І в цьому полягає вся складність її світогляду і складність інтерпретації її творчості.

Д. Донцов був наймаркантнішою постаттю цього драматичного процесу виформовування-виборсування правих, ірраціоналістично-волюнтаристських ідей із моря українського, по-народницькому спрIMITIзованого і наївного, демократизму-соціалізму, егалітаризму та космополітизму. Він у 1909 р, після першої еміграції з підпросійської України через участь в революційному русі й арешт, зустрівся на курорті Закопане в Карпатах із В’ячеславом Липинським, першим концептуальним українським консерватором, визначним істориком-державником. Очевидно, це знайомство посприяло його пришивдшеній переорієнтації на праві ідеї і відходів від соціалістичного табору. Від 1913 р. Д. Донцов почав активно сіяти самостійницькі, волюнтаристські та традиціоналістичні ідеї, виходячи із світоглядних засад ірраціоналістичних філософів: Дж. Мадзині, Й. Фіхте, Ж. Сореля, Ш. Пері, М. Барреса, Г. Честертона, Ф. Ніцше та ін. Протягом 1913-1917 рр, на сторінках журналів “Шляхи” (Львів) і “Украинская жизнь” (Москва) він

вирізнився як найрадикальніший і концептуальний публіцист націософського типу. Паралельно тривав процес його захоплення творчістю Лесі Українки, в якій він знаходив художнє втілення й образне розпрацювання всіх основних принципів філософського ірраціоналізму: емоціоналізму (Міріам, Тирца), інтуїтивізму (Касандра), містицизму і релігійності (Міріам, Йоганна, Присцилла), національного традиціоналізму і гідності (Антеї, Оксана), духу сили і порядку (Донна Анна), антиматеріалізму (Руфін), героїчного типу поведінки (Ардепт, Монтаньяр, Раб-неофіт) і т. ін. Хоча сама письменниця на рівні суспільної ідеології повністю не перейшла на платформу правих ідей (можливо, й через важкий об'єктивізм оточення та особистий характер самозамикання), проте на естетичному рівні вона їх виразила доволі повно, у вигляді художніх візій.

За усі ці чотири роки – від 1913-го до 1918-го – Д. Донцов наполегливо шукав для національної ідеології українства живі приклади із європейської історії та культури, як здобувати національну волю, як завзято боротися із перешкодами і ворогами, утверджувати свою духовно-естетичну самобутність. Найцікавішими, мабуть, його статтями з цього періоду були “Справа Унії”, “Нарід-бастард”, рецензія на роман В. Винниченка “Божки”, “Катова вечеря”, “Національні святощі”, “Українська відправа російському лібералізові”, “Польська криза”, “Шевченко і наша генерація”, “Гетьман Мазепа в європейській літературі” (усі – в журналі “Шляхи”, ідейна та естетична концепція якого досі належно не оцінені в українській науці), в яких автор явив новий, волюнтаристський, тип мислення. (Зараз усі ці твори вперше передруковані у виданні: Донцов Д. Вибрані твори: У 10-ох т. Т.1 і 2./ Упоряд., ред., передм. О.Багана. Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2011).

Приїхавши в революційну Україну 1918 р., Д. Донцов вже був переконаним консерватором, антисоціалістом, державником-традиціоналістом. Тому приєднався до консервативної партії Хліборобів-демократів на чолі з С. Шеметом, підтримав гетьманський переворот П. Скоропадського як варіант українського бонапартизму, почав агітувати в пресі за посилення українського мілітаризму та запровадження політики чіткого захисту національних інтересів. Участь в революції дала йому змогу глибше зрозуміти її логіку й закономірності, що він надзвичайно виразно й достеменно описав у книзі “Підстави нашої політики” (1921), яка, власне, стала першим широким за змістом ідеологічним маніфестом **вольового націоналізму і традиціоналізму** в Україні. Від цього часу починається дуже активна, різнобічна і плідна ідейно-пропагандивна праця Д. Донцова з поширення і розвитку світоглядних принци-

пів, вартощів та естетики героїчного націоналізму-іраціоналізму, що невдовзі перетворило його на одного із найяскравіших виразників правої політичної філософії в усій Середньо-Східній Європі.

Ми для того коротко описали ідейний шлях Д. Донцова, щоб пояснити один важливий аспект його літературних інтерпретацій творчості Лесі Українки: тлумачення її художніх ідеологем було для нього нагодою ще і ще раз пояснити українцям закони історії, закони національної боротьби, ще раз осмислити живі уроки недавніх невдалих змагань. Він розвинув той континуум націософського ідеалізму і культурологічного традиціоналізму – героїзму, який започаткувала вона.

В есеї “Сила крові” Д. Донцов спробував виявити й осмислити головну колізію світогляду творчості Лесі Українки і водночас пояснити, що є правдивим двигуном Історії. Діалог Жирондиста з Монтаньяром – це наче піковий момент історіософських узагальнень письменниці, яка хотіла сама для себе з’ясувати, які ж саме моральні і теоретичні фактори сприяють найбільшому динамізмові історичного процесу, забезпечують успіх певної ідеї. Жирондист – це типовий раціоналіст, ліберал-прагматик, який вірить, що поступ історії визначається світлими ідеями, просвітою народу, раціональними законами. Монтаньяр – це людина з містико-героїчним, волюнтаристським світоглядом, він знає, що світом керують не теорії, не правила, а пристрасті, сильні пориви духу, героїчні звершення і жертвна кров, пролита в боротьбі. Центральною філософемою твору, на думку Д. Донцова, є теза Монтаньяра: **“Не в ідеї, мій пане, сила, а в самій крові!”** [5, с. 12]. Критик робить такий засновок: “В маленькім творі поетки – дві головні проблеми: перша – яким способом поступає переможець, щоб *унешкідливити подоланого і вбити його ідею?* Друга – яким способом подоланий забезпечить тріумф своїй ідеї?” [5, с. 13].

Д. Донцов вважав, що Леся Українка у цьому творі протракувала вічні проблеми людського буття, вічне зіткнення двох протилежних світоглядів: *скептичного* (Жирондист) і *релігійного* (Монтаньяр). Байдуже, що монтаньяри, тобто яacobінці, формально були атеїстами, як і російські більшовики, до яких він наводив історіософську альязію, насправді вони були передусім *містиками*, бо до заслїплення вірили у *правду своєї сили, у святість покладених за неї жертв і пролитої крові*. Яacobінці перемогли в Революції, бо мали більше, ніж представники інших ідеологічних таборів – монархісти, помірковані конституціоналісти, жирондисти-республіканці – любові до своїх ідеалів, більше фанатизму, здібності битися й умирати за них. І в цьому полягає сенс Історії: *її силову динаміку витворюють пристрасті і сила волі учасників історичного процесу*. Націософський висновок Д. Донцова для українців як поневоленої нації такий:

1) “основна мета тирана (поневолювача-чужинця – О.Б.) – вбити в підбитих дух борців, прищепити психіку плебея. Переможе той з двох, який **не дасть в собі вбити комбативний дух**”.

2) “... триумф здобуває лише ідея, **окрашена в пурпур крові**, пролятої для її здійснення”.

3) “... вбрати в ці володарські шати ідею, посадити її на трон, можуть **лише окремої породи люди**. Для яких поезія життя не в буденнім щасті чи вигоді, а в ризику, в борні, в змагу” [5, с. 16].

Д. Донцов пояснював ідею “крові” в Лесі Українки як візію про вічне містичне змагання, про яке казав Й.В. Гете у “Фаусті”: “Кров – це особливий сік” [5, с. 15]. Тобто тільки здібність людини до жертвовності перетворює її й ідею, яку вона несе, на реальний, переломний фактор-двигун історичних змін. Монтаньяр так пояснює цю філософему: “Скажи мені, яку ідею скриня та ховала, що звалась за життя Луї Капет? Либонь ніякої? Чому ж тепер імення се дива справдешнії творить в Вандеї та Бретані?” [5, с. 12]. Ідея монархії (тобто Людовіка XVI – Луї Капета) спочатку впала, бо вона перестала викликати до себе сильну любов, містичні пристрасті (під впливом пропаганди раціоналістичних мислителів-просвітників, зрозуміло). Але коли у боротьбі за монархію почали падати перші героїчні жертви, коли знову розбудилася містика почуттів серед монархістів, тоді спалахнули велетенські повстання на захист ідеї короля у Вандеї і Бретані.

Лесь Українка дає можливість Жирондистові самому прийти до істини, в моральних муках на вигнанні він нарешті збагнув, чому його так тягне на Батьківщину, у вир боротьби: “Звичайний крамар там ставав героєм, / Там невіглас робився геніальним, одна хвилина там давала більше, / ніж всі три роки, що прожив я тут” [15, с. 235]; Там “... змагався б я, боровся, поривався, / тремтів би за життя своє хвилеве, / але я жив би ...” [15, с. 236]. Він усвідомлює, що без пристрасті людина, як він, стає “могильним каменем” [15, с. 236]. Так концепція твору приводить читача до ірраціоналістського історіософського висновку.

В есеї “Конфлікт поколінь” Д. Донцов ширше розгорнув свою націоналістичну проблематику критичного аналізу твору “Адвокат Мартіян”. Його головні тези були такими. Драма має актуалізаційний національний підтекст: авторка в давньоримських персонажах та ситуаціях моделює складні проблеми розвитку українського національного руху початку ХХ ст. Лінія конфлікту пролягає між представниками старшого покоління – Мартіяном, Ізогеном, сестрою Мартіяна Альбіною – і молодшого – Ардентом, дітьми Мартіяна Аврелією та Валентом, тобто між табором типових українських народників-поступовців (від Товариства українських поступовців на чолі з М. Грушевським, С. Єфремовим,

Є. Чикаленком, Д. Дорошенком та ін.), прихильників лоялістської, вичікувальної, еволюційної лінії в патріотичному русі, і молодими людьми із героїко-революційною свідомістю, які були тоді ще в цілковитій меншості. Д. Донцов узагальнював: “Становище отих культурних чи навіть політичних українських установ обабіч Збруча нагадувало становище отої “церкви” в драмі... перед діячами національно-українського руху встали питання: чи перед нами стелиться доба довгого мирного розвою, поступової еволюції, процесу ... чи нас чекає доба катастроф? Чи маємо лише не дражнити кесаря і за всяку ціну зберігати існуючі легальні установи, чи готуватися до неминучого “зудару” нашої “віри” з чужим кесарем?” [4, с. 11].

Головною проблемою твору, на його думку, є зіткнення-зіставлення двох типів психології патріотичних борців: **консервативного, пристосуванського, формалістського і героїчного, щирого, протестного**. Мартіян та Ізоген – це люди, які, хоч і за натурою наполегливі і тверді, але прийняли форми спокійного культурно-політичного руху (народництва і лоялізму) і не відважуються щось змінити, пристосуватися до нових обставин, заглянути в буремне і велике майбутнє. Для них важливіша вже сама **форма**, тобто певна громадсько-політична структура, а не ідея визвольного руху. Такі люди “... полегеньку, потихеньку стають патріотами установи, хоч би треба було для її збереження **поступатися ідеєю**. Тоді настає момент, коли з установи вивітрується дух, що її створив. Юрба лишається вірною лише фасаді, зовнішньому в тій установі, її емблемам, барвам, зовнішнім формам. Провід стає чужий вогневі, що одушевляв перших будівничих, дбає вже тільки про установу, незалежно від компромісів, які доводиться робити з чужими кесарями для її утримання. Установа, не її ідея, стає самоціллю...” [4, с.10].

Натомість молоді люди – Аврелія, Велент – представляють тип живих ідеалістів справи. Вони тужать за щирими, сильними і відкритими емоціями, за відкритою боротьбою за свої ідеали, в той час, коли разом з батьком повинні ховатися зі своєю правдою (вірою), зі своїми справжніми уподобаннями, як таємні християни (патріоти). Ось роздум Д. Донцова: “Вірувати й ісповідувати свою віру перед цілим світом ворожим, кидати йому виклик, нехай приймали смерть, та цілим серцем і душею жити в ім’я ідеї. А коли ні, то йти туди, де шумує хоч інше, та барвисте й пишне життя!” [4, с. 7]. Вони не хочуть бути “меживірками”, як каже Валент, тобто не приставати до “ідолянського” (язичницького) табору, ані до християнського (бо таємні). “Це тип людей, – резюмує Д. Донцов, – що прагнуть повно жити, їм краще все – змагання, муки, ризик, лише не те «безглузде животіння»” [4, с. 7].



Ось як це осмислює сам Валент, який обирає все-таки, всупереч батьковим заповідям, революційний шлях боротьби:

... Чин живий  
або живеє слово – се талан мій,  
я син оратора таки недарма!  
Та досі скрізь цвіла і сірим муром  
ставала на дорозі обережність.  
Я не проламувався через мур,  
шануючи своє завдання, батьку,  
але тепер знайшов я кружну стежку,  
що вже тобі шляху не перереже...  
Я вступлю до війська  
... Піду туди, де бій кипить найдужче,  
а там уже ніхто не запитає  
мене про віру. Там – аби одвага  
та добрий меч, а се буде у мене [14, с. 31 – 32].

Історіософським принципом для Д. Донцова є такий: “Всяка ідея, що хоче пересилити іншу, мусить вабити своїх adeptів чимсь рівносильним, рівно могутнім, рівно пишним. А коли ні, коли нову ту віру можна славити лише з замкнутими устами, то врозтіч піде вірних стадо” [4, с. 7]. Молоді герої твору – Аврелія, Валент і Ардент – якраз виражають своїм типом натури **нову ідею** для нації, яка мусить колись перемогти. На думку Д. Донцова, головним героєм драми Лесі Українки у сенсі носія центральної ідеї твору є Ардент, а не адвокат Мартіян Емілій, герой, який розбиває язичницьку статую кесаря на знак протесту, бунту, тому, що не може більше зносити примирливо-інертного руху християн, які постійно тільки вичікують на ліпші часи. Д. Донцов наголошує, що ім’я Ардента походить від латинського слова *ardere* – горіти, палати. Це мистецький натяк авторки на те, що тільки люди з палаючою душею і серцем, тобто героїчні, можуть здобути гідне майбутнє для нації.

Д. Донцов наводить приклад Ірландії, народ якої зумів переміняти кардинально засади самовиховання і визвольної боротьби: з народу-слуги, парія ірландці стали народом героїчних, безкомпромісних зусиль і зуміли вирвати свою країну з пазурів наймогутнішої імперії світу – Великої Британії [4, с. 9]. Власне, до такої ментальної переміни закликала своїх земляків Леся Українка. Він наводить сумний історичний приклад: “У 1914 році, як вибухла Війна, репрезентативний орган українських патріотів в Москві “Украинская жизнь” видав “Відозву”, в якій осуджував всіх українських Ардентів – сепаратистів, самостійників, що думали скористати з війни для розвалу Росії (серед таких був

і сам Д. Донцов, який тоді очолив самостійницький Союз визволення України і написав програму для нього – О.Б.), заявив свою повну лояльність супроти Москви проти її ворогів. Бо від необдуманих виступів загорільців могли потерпіти лояльні українські установи – преса, товариства “Просвіти” і т. п. Їх треба було рятувати ... Чи врятували? Ні. Зараз же з вибухом війни влада московська позамикала пресу і просвітні установи ... Не помогла тактика Ізогена!” [4, с. 12].

Отже, Д. Донцов на ґрунті драми Лесі Українки підводить до осмислення вічної проблеми, яка постає перед кожним національно-визвольним рухом, і не тільки визвольним, бо і незалежна нація мусить дбати про постійну мобілізацію своїх зусиль і форми піднесення, щоб не заніти в Історії: який вибрати шлях змагань – **еволюційно-приспосованський чи героїко-революційний?** Так, революційний шлях неодмінно принесе великі труднощі і жертви, але тільки в його вогні може **зродитися й загартуватися сильний і подвижницький характер нації**. Д. Донцов підсумовував: “Всі установи світу – церква, держава, правляча аристократія, нація, та чи інша установа – все це витвір не матерії, а духу, таких людей, яких виводить Леся в типах Ардента, Жирондиста, Міріям, Касандри. Де цей дух горить, постає їх задум в фізичнім світі. Де він гасне, або його гасять, – розпадається й гине їх світ і в площині фізичній. Так все бувало, так і буде” [4, с. 13].

Обидва твори Лесі Українки – “Три хвилини” й “Адвокат Мартіян” – виявляли ідеалістичний, ірраціоналістично-волюнтаристський спосіб мислення авторки, і тому так імпонували Д. Донцову. За суттю це були **націософські** твори, хоч їхня ідейно-проблемна спрямованість майстерно та вишукано увібрана в абстрактні й екзотичні історичні образи.

Леся Українка була тим з небагатьох українських інтелектуалів-культурників кінця ХІХ – початку ХХ ст., які збагнули світоглядний переворот доби Модернізму в напрямку до повернення філософських основ духовного ідеалізму, ірраціоналізму та інтуїтивізму, які яскраво розвинулися в епоху Романтизму. Вона передчула народження нового, героїчного типу націоналізму в Україні. Д. Донцов теж апелював до цих буттєвих принципів, зокрема, й під впливом Лесі Українки. Як ідеолог, публіцист, критик, культуролог він широко розгорнув пропаганду цих принципів у міжвоєнну добу і навіть витворив в українській політиці і культурі цілі окремі великі течії – **вольовий націоналізм і вісниківський неоромантизм**.

Драматичний діалог “Три хвилини” і драматична поема “Адвокат Мартіян” художньо пояснюють значення **духовного напруження, духовного горіння** в Історії, тлумачать, що тільки **героїка** рятує нації в кожній

складній історичній ситуації. Ірраціональні сутності людського буття – щира віра, містичні візії, великі пристрасті, героїчні і жертвовні поривання, інтуїтивні прозріння, духовні піднесення – зміцнювали і розвивали народи і надалі як неодмінні постулати будуть робити народи сильними, по-романтичному завзятими і переможними. І в цьому сенсі ці твори є глибинно неоромантичними художніми маніфестами доби.

#### Література:

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть: Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: [монографія]. К.: Либідь, 1999. 264 с.
2. Войтюк А. Проблеми творчості Лесі Українки: [посібник]. Дрогобич: Коло. 2001. 84 с.
3. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: [монографія]. К.: Академвидав, 2009. 184 с.
4. Донцов Д. Конфлікт поколінь (“Адвокат Мартіян” Лесі Українки). *Вісник*. Нью-Йорк. 1954. Ч. 6. С. 5 – 13.
5. Донцов Д. Сила крові (“Три хвилини” Лесі Українки). *Вісник*. Нью-Йорк. 1951. Ч. 2. С. 11 – 16.
6. Драй-Хмара М. Леся Українка: Життя й творчість [текст]. *Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина*. К.: Наукова думка, 2002. С. 35 – 151.
7. Євшан М. Леся Українка. *Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика*. К.: Основи, 1998. С. 153 – 160.
8. Євшан М. Леся Українка. *Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика*. К.: Основи, 1998. С. 160 – 164.
9. Євшан М. Fiat ars! (На вічну пам’ять Лесі Українки). *Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика*. К.: Основи, 1998. С. 164 – 166.
10. Забужко О. Notre Dame d Ukraine. Українка в конфлікті міфологій [монографія]. К.: Факт, 2007. 640 с.
11. Зборовська Н. Моя Леся Українка [монографія]. Тернопіль: Джура, 2002. 228 с.
12. Зеров М. Леся Українка. *Зеров М. Твори: У 2-х т. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці*. С. 359 – 400.
13. Малютіна Н. Філософія часу в екзистенційному просторі драматичного діалогу Лесі Українки “Три хвилини”. *Український модернізм зі столітньої відстані: Збірник наукових праць*. Вип. X. Рівне, 2001. С. 97 – 102.
14. Українка Леся. Адвокат Мартіян. *Українка Леся. Зібрання творів у 12 томах. Т.6: Драматичні твори*. К.: Наукова думка, 1977. С. 9 – 70.
15. Українка Леся. Три хвилини. *Українка Леся. Зібрання творів у 12 томах. Т. 3. Драматичні твори*. К.: Наукова думка, 1976. С. 217 – 239.
16. Якубський Б. Адвокат Мартіян. *Леся Українка. Твори: У 12-ти т. Т. 9. Харків-Київ: Книгоспілка, 1924 – 1930. С. 119 – 137.*

## ОСМИСЛЕННЯ ЯВИЩА ЕМІГРАЦІЇ В МАЛІЙ ПРОЗІ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА

Володимир Бірчак (1881 – 1952) – один із засновників львівського модерністського літературного угруповання “Молода муза” (1906 – 1914), галичанин, педагог-письменник, що брав безпосередню участь у національно-визвольній боротьбі українців часів проголошення ЗУНР, а після поразки змушений був емігрувати на Закарпаття, яке тоді належало до Чехословаччини. Ім’я Володимира Бірчака, закатованого радянським режимом у концтаборі м. Тайшет, було повернуто літературознавцем Олексою Мишаничем в науковий обіг після тривалого забуття аж у роки відновлення незалежності України. Прозова спадщина митця жодного разу не була перевидана, тому досі залишається недослідженою.

Володимирові Бірчаку близькими та зрозумілими були переживання та поневір’я українських емігрантів, що шукали порятунку від московської навали за межами рідної землі без засобів до існування, без можливості одержати громадянство, знайти роботу, адаптуватися до життя без посвисту ворожих куль. Всюди українці з подвійною енергією бралися до праці, не жаліючись на труднощі. І нерідко досягали неабияких успіхів. Бірчак писав: “...В емігранта будяться на дні душі приспані таланти – він, як те дерево, якому підрізують корінь на те, щоб більше родило, більше із себе видавало. У місцевого населення родиться переконання, що емігрант усе знає, усе вміє, емігрант усе зробить. А ще український емігрант!” [3, с. 161].

Подіям після поразки січового стрілецтва 1918 – 1920 рр. та перебуванню українських бійців в еміграції в 30-х рр. ХХ ст. присвячені оповідання, що ввійшли до збірки “Золота скрипка” [2], яка побачила світ у 1937 році. Збірка була високо оцінена в рецензії Лідії Бурачинської. Аналізуючи розвиток малої прози в 1937 році, авторка зазначала: “По довгому часі виявив себе цього року Володимир Бірчак. “Золота скрипка” – це збірка коротких мигунців, що часто з фейлетонічною швидкістю розвивають акцію. Автор вміє вбгати тему в рядці короткого нарису й підшукати влучну пуанту. Сам його дотеп уже варт багато в нашій “недотепній” літературі” [4]. Композиційно-організуючими компонентами оповідань виступають випробування, які випадають на

долю героїв. Мета цих перепон – відкрити читачеві нові несподівані грані людських натур, які без виняткових обставин емігрантського життя могли б ніколи і не проявитися. Серед “експериментальних” моделей випробування є туга за Батьківщиною, страждання від розлуки з рідними (“Довговічна курка”), безробіття і відсутність засобів до існування, переслідування через політичні переконання, випробування грішми, шахрайством (“Золота скрипка”, “Блазень”). Персонажі, за задумом Володимира Бірчака, мусять знаходити вихід із найскрутніших ситуацій, вміти розпізнавати людей підступних і підлих, могли вивертитися з-поміж двох вогнів, балансує між можливістю одержати громадянство чи бути витуреним з держави – між життям і смертю від більшовицької кулі (“Український Йона”, “На розстанні”, “Сейсмограф”). Дуже часто ці проблеми стають складовими, “гранями” однієї великої – проблеми національного самовизначення, з одного боку, або національної зради, з іншого...

У прозі Володимира Бірчака серед героїв-емігрантів бачимо і тих, хто обрав чесний шлях до мети (доктор Дашавецький із “Сейсмографа”, старшина Іван із “Українського Йони”), і тих, хто зумів пристосуватися до обставин заради власної вигоди (Пшешпюрський із “Блазня”), і тих, хто промишляв доносами на своїх земляків (десятник Волощук із оповідання “На розстанні”). Є серед них і такі, хто тільки тим і займався, що применшував здобутки, знецінювали всякий поступ уперед, вважаючи критиканство “творчою працею”. Показано також колишніх січових стрільців, які у вільний від військових змагань час люблять погомоніти про політику при келихові вина. Діалоги персонажів Бірчак подає як приклад антиномії, не виявляючи при цьому власної точки зору. Такий прийом спонукає замислитись над проблемами перехідної доби та їхнім віддзеркаленням у свідомості людей різних ідейних переконань, різного віку, життєвого досвіду – хоча б для того, щоб визначити, хто ж із них мав рацію.

Важливою ознакою психіки персонажів є мовлення. У Володимира Бірчака це мова галицької інтелігенції 20 – 30-х рр. ХХ ст. Адже переважна більшість літературних героїв – галичани-емігранти, які розмовляють у стані схвильованості, обурення, роздратування, стурбованості, суперечки, радості. Події оповідань розгортаються в найрізноманітніших місцях: у селі, на березі річки, у кав’ярні, приватному помешканні, крамниці, адвокатському бюро, на урочистому вічі. Письменник володіє панорамністю показу і так само впевнено переходить до невеличких фрагментів-картинок. Із таких оповідань про життя емігрантів і сформувалася збірка “Золота скрипка”. У ній автор осмислює проблеми еко-

номічного, політичного і культурного життя українців на Закарпатті. Володимир Бірчак поділяв думку Івана Огієнка, який писав: “Для недержавного народу духовна культура грає величезну роль, бо власне нею він може й перевищувати народ, що політично підбив його. З історії маємо немало прикладів, коли фізично сильніший народ підбивав собі народ із більшою духовною культурою, але довго володіти ним не міг: духовна культура завжди перемагає” [5, с. 338]. Тому більшість героїв прозаїка демонструють порядність, толерантність, освіченість. Їхня зброя – чесність і розсудливість. Мова персонажів літературна, емоційна, образна, поведінка відповідає вимогам вихованості. Мотив дороги, присутній у малій прозі Володимира Бірчака 20 – 40-х рр. ХХ ст., – це мотив емігрантських поневірянь, пошуків себе в новому, непривітно-ворожому світі. За таких обставин героїв оповідань могла би поглинути зневіра, здатна паралізувати будь-яку волю. Але тут відчутна постійна авторська “опіка” над персонажами (“Мати”).

У 30-ті рр. ХХ ст., за висловом Лідії Бурачинської, в українській малій прозі переважали теми, пов’язані безпосередньо з визвольними змаганнями українців у 1918 – 1920 рр. У творах Володимира Бірчака зазначеного періоду ґрунтовніше розвинена тема облаштування життя після поразки у збройній боротьбі, тема еміграції. До цієї теми він повертається і в період Другої світової війни: у 1941-му році публікує твір “Емігрант: оповідання з часів к[олишньої] Чехословаччини” [1], героєм якого є виходець із заможної української родини Михайло Комарів, що після “великої програної” опинився на еміграції у Празі. Батьки дали Михайлові добру освіту, навчили іноземних мов, хлопець здобув фах на філософському факультеті університету, мріяв закінчити консерваторію, але через війну про це довелося забути. Володимир Бірчак зазначає, що на еміграції Комарів жив аж вісімнадцять років. Спершу трапив батьківські гроші, але це не могло тривати вічно. По роках статки вичерпалися. Злидні змусили чоловіка продати навіть наручний годинник і визначати час лише за сонцем. Одяг героя теж зносився. Тимчасові заробітки коректора у видавництві не тільки на давали йому змоги оплатити навіть безвіконну кімнату-комірчину, в якій ночував, але й ставили руба питання про здобуття шматка щоденного хліба.

Читач знайомиться з Михайлом у відносно вдалий день його перебування на чужині. Напередодні Комарів написав на замовлення гімназиста любовного вірша і одержав гонорар – 10 корон. Автор скрупульозно описує планування героєм найближчих двох днів його існування із врахуванням наявних коштів. Ці деталі не могли бути зрозумілі тим, хто мав громадянство Чехословаччини та можливість працювати, одер-

жуючи постійну зарплатню. Саме це нерозуміння викликало підозру, недовір'я до Михайла Комаріва з боку представників влади і спричинило подальшу депортацію емігранта.

Комарів перебивався з хліба на воду в пошуках тимчасового підробітку, але не вельми журився відсутністю постійного місця праці, потішав себе тим, що нині якось воно буде – добре, що погода гарна. Почував ганьбу через те, що опинився в чужій країні, покинувши свою на поталу чисельно сильнішого ворога. Виправдовувався подумки за власне жалюгідне становище: “Це наслідки нашої програної. “Український емігрант” – дуже слабка фірма... В кожного чужинця викликає здивування, що сорок мільйонів – і такі безпорадні” [1, с. 3]. Надолужував відсутність їжі “набиранням в себе сонячної енергії”, цілий день існував завдяки спожитим на сніданок чотирьом шоколадним тістечкам і двом склянкам води. Цей сніданок коштував чотири корони із його десятикоронного скарбу. Але навіть таку поживу Михайло мав не щодня. Тому тішився, що може на ринку купити ще за одну корону хліба, за другу – сала, за третю – райських яблук: матиме королівський обід. Ще за одну корону купивши “папіросів”, Комарів розмірковував, як прожити наступний день, маючи в кишені лише дві корони. Сумні роздуми героя письменник розчиняє елегантними спогадами про щасливі дитинство та юність Михайла в домі його заможних батьків до війни. Дивує наявність ретроспективних картин і повна відсутність перспективних планів молодого загалом чоловіка. Читач дізнається, що герой не лише здобув блискучу освіту, а й чимало подорожував: побував у Японії, Китаї, Індії, не кажучи вже про Європу. І ось “по великій програмі” опинився на еміграції в Празі. Коли батьківські кошти закінчилися, довелося відмовитися від гри на улюбленому фортепіано, продати годинник, перебратися в комірчину, щоденно шукати, але через відсутність громадянства не знаходити застосування своєму фахові та гострому розумові, хапатися за будь-який підробіток, щоб вижити в чужій державі. Письменник цими фактами підштовхує до міркувань про те, чому за стільки років герой нічого не зробив для того, щоб одержати громадянство? Адже багато його товаришів давно вирішили проблему громадянства, одружившись із чеськими дівчатами, інші вдалися до торгівлі, здобуваючи маєтки, а Комарів “ходив і думав” невідомо про що весь той час. Розумів, що не може повернутися додому, бо там треба скласти “вірнопідданчі заяви” перед загарбниками його батьківщини, але вісімнадцять не облаштовувався в країні, де опинився. Якийсь час був кореспондентом і коректором в одному з українських видавництв Чехословаччини, однак платили там нерегулярно і дуже мало. Був репе-

титором із французької мови, але й той заробіток швидко “урвався”. Голодував і мерзнув, відкинувши гордість, мусив напрошуватися до знайомих на обід чи сніданок, чи вечерю, щоб не вмерти з голоду. Тому день, коли поснідав аж чотирма шоколадними тістечками і міг вигріватися на сонячному промінні над річкою, був майже щасливим для Михайла, якби не з’явилися перед ним поліцейські з вимогою показати документи...

Володимир Бірчак вправно накопичує деталі, які демонструють жалюгідне існування українця-емігранта на чужині: Комарів не мав ніяких речей, окрім тих, що на ньому. Потрапивши якимось під зливу, Михайло сильно промок. Документи, що завжди носив у кишені, перетворилися на місиво з паперу, крихт хліба та тютюну. Не впізнавши у тій драглистій масі залишків своїх посвідок, Комарів їх викинув і згодом нічого не зміг довести поліції. Ситуацію врятував курйозний випадок: поліцейські привели Михайла “на опізнання” до пограбованого в цей час власника магазину. Постраждалий вигукнув: “Але ж це не той! Це пан Комарів, український емігрант, інтелігент, високо вчений. По-англійськи, по-французьки говорить! Моє поважання, пане Комарів!” [1, с. 3]. Завдяки цій пригоді Михайло майже одержав шанс відновити втрачені документи. Під час написання протоколу поліцейські переконалися у тому, що Комарів розмовляє українською, англійською, польською, німецькою, чеською, французькою, китайською мовами. Коли ж представники влади дізналися, що Комарів досі не має офіційного місця праці, не могли повірити, що той живе чесно та не займається підпільною діяльністю. “Не мав особистих документів, жив без сталих прибутків, але найважливіша його провина була та, майже кожного дня заходив до цукорні... До цукорні ходять тільки ситі, по доброму обіді. Значить, він мусив мати гроші на якусь таємну, недозволену, нечесну працю, але щоб перед людьми всі сліди за собою затерти – ходить обдертий, неголений, недбалий...” [1, с. 4]. Знайомі боронили Михайла, як могли. Поліцейські “почували перед ним свою нижчість” у плані ерудиції, але друзі ніяк не змогли спростувати найважливішого закиду проти оскарженого: чому він щодня заїдав у цукорні шоколадні тістечка?! Відтак твір закінчується реченням: “Комаріва викинули у нове невідоме” [1, с. 4].

Володимир Бірчак із власного досвіду відав, як це – бути емігрантом. Він знав типи людей, які не могли опанувати себе після поразки збройної боротьби та адаптуватися до мирного життя, як поет Перлович із повісті “На нових землях” [3], і тих, що працею наближували час нового етапу боротьби за відновлення державності України, виховуючи



покоління національно свідомих українців на споконвіку українських землях, як доктор Євген Березівський із того ж твору. Епістолярій письменника, його публіцистика, притчі, оповідання та повісті дають підстави зрозуміти, що Володимир Бірчак поважав діяльних людей. І хоч розумів психологічний стан свого героя Комаріва, аж ніяк не виправдовував нездатності знайти можливість одержати громадянство та зайнятися творчою працею для забезпечення не лише побутових потреб, але й духовного зростання. Саме застій у духовному розвитку багатьох українських емігрантів найбільше непокоїв письменника. Дидактичний нерв його прози повсякчас спонукав молодих людей пам'ятати, що за хмарами завжди є сонце, і тільки той, хто знайде в собі сили видряпатися крізь колочий жереп на вершину гори, зможе те сонце побачити.

Знаючи особисту життєву позицію Володимира Бірчака, можемо прочитати між рядками оповідання “Емігрант” осуд пасивності Комаріва. Людська гідність не дозволила б йому існувати з “ласкавих обідів” побратимів. Але духовні лінощі виправдовували Михайлове бажання “лежати над річкою, читати і мріяти” про часи, коли він жив на всьому готовому в батьківській господі, їздив із концертами, мандрував і насолоджувався життям. “Мізерне животіння” героя не викликає схвалення в автора оповідання, хоча жодним словом у творі письменник не докоряє своєму персонажеві. Митець впаковує героя в ситуації, які не піддаються зрозумінню діяльних людей. Недарма поліцейський дивується у відділку, що Комарів, знаючи стільки мов, здобувши колись блискучу освіту, не потурбувався знайти місце постійної роботи, щоб жити зі зарплатні, а не, як каже сам Комарів, “зі звички”.

Герой оповідання “Емігрант” відчуває сором через те, що покинув батьківщину в лабетах московських загарбників. Але не робить нічого для того, щоб налагодити бодай власне життя, не кажучи вже про обмірковування планів подальшої боротьби за кращу долю України. Це промовиста деталь з огляду на те, що всі прозові твори Володимира Бірчака підтверджують його погляди на важливу роль в історії державотворення кожної сильної особистості, а не натовпу. Автор у багатьох своїх оповіданнях майстерно змальовує підлаштовування героїв-емігрантів під немудрі вимоги, що, здається, вигадані зумисно для знущання над вигнанцями з України: як правило, освіченими, інтелігентними, вихованими, терплячими в переживанні труднощів, здатними до адаптації і постійного навчання чогось нового, відповідальними та порядними у стосунках з оточенням. Вони не мають напускної гордості, не демонструють самозакоханості, не декларують свою винятковість як колишні борці за волю України. Вони також не скигають, а займаються

повсякденною працею, щоб дожити до того часу, коли знову настане пора взятися за зброю і перемогти. Вижити у скрутні, злиднях, приниженні їхньої гідності допомагає оптимізм, “дрібка гумору”. Майстерність дотепного оповідача викликає зацікавлення читача “простою”, реалістичною розповіддю, в якій “правдивість” є перевагою, інтригуючим началом, захоплюючою мрією про недалеке майбутнє державницького життя в Україні. Не ідеалізуючи жодного зі своїх героїв, прозаїк наполегливо формував збірний образ патріота-націоналіста, наділеного багатьма чеснотами, серед яких не останнє місце посідають життєрадісна цілеспрямованість у праці і творчий оптимізм у досягненні високої мети, у подоланні тимчасового панування хаосу. Іноді письменник вів до розуміння того образу, малюючи цілком протилежні характери, як, наприклад, постать Комаріва. Володимир Бірчак підводив читача до осягнення висвітленого образу діяльного, мислячого героя-інтелектуала і вмів показати його в несподіваному ракурсі.

#### **Література:**

1. Бірчак В. Емігрант: Оповідання з часів к[олишньої] Чехословаччини. *Ілюстровані вісті*. 1941. Ч. 6.
2. Бірчак В. Золота скрипка:[Оповідання]. Львів, 1937. 157 с.
3. Бірчак В. На нових землях: Повість. Львів, 1938. 172 с.
4. Бурачинська Л. Розмах прози: (Довкола новели в 1937р.). *Назустріч*. 1938. Ч. 5.
5. Огієнко І. Творімо українську культуру всіма силами нації!: Ще раз про наші завдання. *Наша культура*. Варшава, 1935. С. 337 – 344.

## СПОГАДОВА ПРОЗА ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

Актуальність мемуаристики Володимира Бірчака зумовлена тим, що письменник у деталізованих розповідях описує творчі взаємини з видатними персоналіями доби, процеси боротьби за відновлення незалежності України на початку ХХ століття, а також досвід тодішнього спілкування галичан з російськими загарбниками, які й нині, на початку 2022-го – на восьмому році гібридної російсько-української війни – підійшли стотисячною ордою до українських кордонів з наміром повномасштабного вторгнення. Спогадова проза автора дає можливість дослідити, порівняти сприйняття тогочасної дійсності самим мемуаристом і його сучасниками. Завдання полегшує те, що спомини прозаїка не були надмірно віддалені від подій, про які в них ішлося, тому “лакмусовим папірцем” ставала думка інших очевидців, які, в разі необ’єктивності, неточності, могли б заперечити написане. Проте Володимир Бірчак зарекомендував себе педантичним скриптором: крім покликувань на його дописи, жодних інших зауваг сучасників у періодиці перших десятиліть ХХ століття на Галичині та на Закарпатті щодо його споминів не зустрічаємо. Важливе місце у спогадах Бірчака належить ідентичнісній проблематиці.

Найбільше уваги дослідники приділили книзі Володимира Бірчака “Карпатська Україна. Спомини й переживання” [7], що спершу вийшла окремих факсимільним виданням. Олекса Мишанич, який і повернув у літературний обіг ім’я Бірчака після незаслуженого замовчування, зазначав, що ця книга побачила світ у 1940 р., хоча на титулі вказано 1939 р. На думку вченого, вона “є важливим свідченням очевидця і учасника цих подій, містить чимало гіркої правди про окремих діячів цього трагічного для Закарпаття періоду” [21, с. 192]. Згодом спогади Бірчака про Карпатську Україну перевидав Роман Офіцинський. Про цю подію, а також про діяльність Бірчака в Пласті писав неодноразово Андрій Ребрик. Книга спогадів Володимира Бірчака особливо актуальна зараз, в переддень відзначення чергової річниці (83-річчя) проголошення Карпатської України і шанування пам’яті її Президента Августина Волошина. Частина спогадів, пропонується увазі читача в цій розвідці, досі не була опрацьована фахівцями через зрозумілу недоступність видання:

газети “Українська дійсність”, яка виходила друком у Берліні в 1940 – 1944 роках. Тому новизна дослідження є очевидною.

Мемуаристика Володимира Бірчака становить важливу частину його літературного доробку. Окрім численних споминів про громадсько-політичні перипетії на Галичині, вона представлена також спогадами про Івана Франка і Василя Пачовського. “Мемуарні матеріали завдяки суб’єктивному сприйманню дійсності дають можливість краще моделювати соціокультурну ситуацію у час творення того чи іншого художнього полотна”, – зазначив Михайло Гнатюк [18, с. 175]. А Євген Баран розглядав мемуаристику як справжню історію, оперту на конкретну долю, здатну протистояти профануванню сюжету, перетворенню його у “літературний кітч” (Паоло Коельо, Ден Браун, Юрій Андрухович). Адже останнє зводить ідею Великого Сюжету до тривіальної хатньої балачки [1, с. 122 – 123]. Юрій Ковалів вважає мемуаристику жанром, близьким до історичної прози, наукової біографії, документально-історичних нарисів, нотатками про події минулого, свідком чи учасником яких був автор. Науковець зазначає, що спогадова література має високий ступінь достовірності, додаючи, що мемуарами називають також сповідальну прозу [19, с. 26].

Спогадова проза Володимира Бірчака уможлиблює реконструкцію подій перших десятиліть ХХ століття на Галичині, осягнення давно минулого, усвідомлення західноукраїнського способу життя, культурних, освітніх, національних вартостей, зважене переосмислення взаємин тодішніх міщан і селян з представниками влади Дрогобиччини. Особисту участь у боротьбі і власні враження від переломних подій Володимир Бірчак описав у статтях: “Маса” (Утеча й грабежі)” [2], “Козаки в Дрогобичі (1914)” [8], “Дрогобицька епопея” [5], “Нафтова Комісія У[країнської] Н[аціональної] Ради” [12, с. 253 – 261], “Соціалісти державними будівничими” [14, с. 658 – 663], “Як соціалісти будували державу” [16, с. 778 – 797], “Демагогія” [4, с. 498 – 510], “Дрогобицький бунт” [6; с. 337 – 349], “На день 1-го листопада: (Слово на Академії Української Громади в Празі)” [11], “Боротьба за український університет у Львові: Сецесія з Львівського університету. Уривок із споминів” (Див. про це: [22, с. 210 – 211]).

Психологію і зайшлих, і домашніх грабіжників у Дрогобичі 1914 року Володимир Бірчак окреслив у дописі “Козаки в Дрогобичі (1914)”. Тут автор виявив не лише протест проти ворожої навали, але й іронію щодо мети нападників: привезти додому з цивілізованішого краю якомога більше цінних “сувенірів” родичам і друзям. Місто, за словами автора, нагадувало вибух Везувія: густі клуби диму, метушня погоріль-

ців, вихоплювання залишків майна з пащі вогню, грабунок покинутих єврейських помешкань кубанськими козаками і міщанами. Зі спогадів дізнаємося, що найпопулярнішою здобиччю для кубанців були годинники всіх видів і розмірів. Бірчак припустив, що, мабуть, половина всіх хронометрів на Галичині змінила своїх власників. “Чому ж грабували Кубанці годинники, збираючи їх цілими тузинами [дюжинами. – С. Н.]? Видається мені, що робили вони то із тих самих причин, за яких і кождий з нас, поїхавши над море, скуповує дуже радо всякі мушлі та вироби з перлової матиці, а заїхавши до Венеції, обладовується венеційською емалією та виробами зі скла. Бо раз: тих річий у нас немає й вони манять наше око, по-друге, ті річі бажаємо привезти з подорожі і як пам’ятку знакомим і близьким – на доказ, що ми про них пам’ятали. З тих самих мотивів, видається мені, й Кубанці палилися так дуже до всякого роду годинників. Тих річий у них немає – як в нас мушель та венеційської емалії, до того пригадаймо собі вересень 1914 року! Тоді ж всі поважні люди думали іще поважніше, що війна скінчиться ось так за два-три тижні. Так думали й Кубанці – по двох або найдалі трьох тижнях прийдеться вертати домів, а що ж міг Кубанець привезти родині зі Заходу домів – як не два тузини ріжного роду годинників?!” [8, с. 28]. Таким був перший “побут” кубанців у Дрогобичі. Коли ж вони з’явилися в місті вдруге вже з донськими козаками, тоді колекціями годинників не обійшлося: грабували все і всіх, крали золото, срібло, хутра, цінні речі, спирт – що не могли вивезти, те відбирали в господарів (одяг, взуття, начиння, коней, навіть дружин) і їм же продавали назад, погрожуючи розправою. Кожухами та сукнами мостили собі мости. Палили вдень і вночі цілі вулиці, не дозволяючи мешканцям гасити пожежі. Після них залишилися у Дрогобичі зруйнована ратуша і згарища будівель. Прибулі по цих звірствах оренбурзькі козаки, на думку Бірчака, “робили вражінне людей смирних та супокійних”, бо не грабували – не було що...

Стаття “Дрогобицька епопея” була готова до друку ще в 1928 р. Про це довідуємося з листа Володимира Бірчака до Антіна Крушельницького, з яким Бірчак був знайомий тоді вже понад 25 років – у 1902 р. листувався з Антоном Крушельницьким стосовно видання своєї збірки новел “Матура” [9, арк. 1]. У 1929 р. Антін Крушельницький планував почати видання прорадянського часопису “Нові шляхи” (1929–1932), шукав матеріали для друку та домовлявся про співпрацю. З такою пропозицією він, очевидно, звернувся і до Володимира Бірчака, який у листі-відповіді писав у січні 1929 року: “У мене суть і спомини “Дрогобицька епопея” – про перейняття влади, організацію цивільної управи, торгівлю нафтою і т. д. – але на це ти не будеш ласий” [9, арк. 7 зв.].

Враховуючи те, що на мемуарах Володимира Бірчака будували свої розповіді про події в Дрогобичі інші очевидці – Лука Луців і Віктор Пацлавський – Бірчак намагався гранично правдиво відтворити пережите дрогобичанами 1–2 листопада 1918 р. Прозаїк стисло окреслює передумови зайняття Дрогобича українцями і причини неспроможності втримати позиції у своїх руках. Володимир Бірчак детально розповідає, як сам виконував наказ полковника Дмитра Вітовського: “Без огляду на вислід перейняти владу” [5, с. 620].

Природньо, що про події у Дрогобичі в 1919 році писав не лише Володимир Бірчак. У 52 – 55-му числах газети “Новий час” за 1929 рік надруковано статтю В. Очевидця “Однодневна радянська республіка в Дрогобичі (Внезабудь дрогобичанам у 10-ту річницю 14-го квітня 1919 р.)”. Публікація віддалено нагадує стислий варіант розповіді Володимира Бірчака під заголовком “Дрогобицький бунт”. Не знаючи авторського стилю письменника, можна було б припустити, що за псевдонімом В. Очевидець ховався Володимир Бірчак. Але вже сама назва статті свідчить, що це не так: Володимир Бірчак ніколи і ніде не вживав слова “радянська”. До того ж у тексті є вислови, невластиві творчій манері педантичного публіциста “Повітова *чи там* Нафтова Команда”, “відбулася *якась* нарада” [23, ч. 52], “хорунжий *чи* підхорунжий Вовк” [23, ч. 55]. Крім того В. Очевидець пише, що “Дрогобича не знав. Не знав куди тепер прямувати” [23, ч. 53], а Володимир Бірчак на той час прожив у Дрогобичі багато років... Публікація, підписана названим псевдонімом, не могла належати Володимирові Бірчаку.

Про перебіг “більшовицько-безідейної імпрези в Дрогобичі” (В. Очевидець) писав Володимир Бірчак у спогадах під заголовком “Дрогобицький бунт”. Причиною цього бунту письменник вважав відсутність дисципліни і відповідальності за вчинки у міліцейській сотні. Бунтівники розповідали, що вони “зробили мир з большевиками”, а ті вже “допоможуть... зайняти Львів і Перемишль” [6, с. 342].

Раз по раз мемуарист аналізував і власний досвід, і його відсутність у веденні певних справ державної ваги, які доводилося вирішувати, переоцінював етапи свого життя, осмислював власні давні і новіші (періоду згадування про минулі події) погляди на факти, вчинки, персоналії. Так, у статті “Нафтова Комісія У.Н.Ради” Володимир Бірчак розповідав про те, як учителі, священники, селяни, службовці змушені були без належних знань вести економічне господарство Дрогобиччини, коли поруч був фронт. У той час письменникові довелося стати заступником директора салін Дрогобича і Стебника, крім цього Бірчак був “задіяний у військовій команді”.

Мемуарист належав до тих людей, що чітко усвідомлюють вплив минулого на майбутнє, повсякчас закликав вивчати історію, цінувати внесок борців усіх попередніх поколінь у справу відновлення незалежності України. Цією проблематикою пройнята одна з його притч під назвою “Учора, Нині, Завтра». У статті “Демагогія” Володимир Бірчак багато місця відвів найвищому урядовцеві Дрогобицької “республіки” – послові Семену Вітику, який дуже “любив наради” і скликав їх тричі на день. Проблема полягала в тому, що посол оточував себе нефахівцями. “Се збіговисько рішило питання: хто має торгувати нафтовими продуктами?” [4, с. 501] – писав автор спогадів. Далі йшлося про поступове наведення порядку в питаннях торгівлі і допомоги “бідним”. Хаос породжували фрази Семена Вітика, який вигукував, що все належить народові, бо це він – народ – здобув перемогу...

Після дванадцяти років плідної діяльності у Дрогобичі Володимир Бірчак “зріднився” з цим містом і багато робив для розбудови інфраструктури регіону. Чимало часу, фізичних і духовних сил потребувала від письменника праця настоятеля Дрогобицької бурси святого Івана Хрестителя, викладання в українській гімназії, де ще й виконував роботу секретаря. Володимир Бірчак був надзвичайно відповідальною людиною і всі обов’язки “сповняв основно”, хоча спершу призначення на постійне місце праці в Дрогобич було йому вельми неміле. Незважаючи на те, що молодому педагогові дуже бракувало львівських бібліотек, архівів, ученого товариства, у “Дрогобицькій епопеї” він уже писав: “Сам Дрогобич і його повіт не був як перше ліпше інше галицьке місто – це була галицька Каліфорнія, відома своїми підземними скарбами, своїм відмінним життям, описаним в Франковій повісти “*Voа constrictor*” та в інших оповіданнях” [5, с. 616]. А наскільки сам Володимир Бірчак почав “перейматися” нафтою, процентами і брутами – свідчать його мемуари. Ці спогади Володимир Бірчак аналізував і доповнював на Академії української громади в Празі у листопаді 1940 року. Виступ був опублікований в газеті “Українська дійсність” під заголовком “На день 1-го листопада”. Володимир Бірчак закликав пам’ятати тих, хто поліг у боротьбі за Україну [11].

Провідною жанровою ознакою мемуаристики є суб’єктивне осмислення певних історичних подій, життєвого шляху конкретно історичної постаті, співвіднесенням власного духовного досвіду автора з внутрішнім світом його героїв, соціально-психологічною природою їхніх вчинків, мотивацією дій і рішень [20, с. 448]. Доказом цього судження є спогади Володимира Бірчака, пов’язані з людьми та подіями тих часів, коли він жив проблемами розвитку українського письменства. Так,

у 1936 році побачила світ публікація “Петро Карманський – історик «Молодої Музи»” [13]. Із притаманною йому іронією Бірчак описав особливості поведінки в товаристві побратима по перу. Читач (і сам Карманський теж) довідався, як приятелі створювали придатну для творчості атмосферу Петрові, який швидко забував турботу друзів і рідко пропонував допомогу навзаєм. До того ж, Бірчак відповів на не вельми тактовні закиди Карманського на адресу автора допису.

Юрій Ковалів вважає, що в українській мемуаристиці постать Івана Франка стала однією з центральних [19, с. 26]. Ще в 1926 році в “Літературно-науковому віснику” Бірчак опублікував свої спогади про Каменяра [3]. А з нагоди 25-ої річниці від дня смерті Івана Франка Бірчак теж написав спомини про “велета думки і праці”, які побачили світ 1 червня 1941 року в берлінській газеті “Українська дійсність”. Прозаїк згадав, як молодь любила щовечора зустрічатися з Іваном Франком у кав’ярні “Монополь”, щоб послухати Метра і дечого в нього навчитися. Рекомендації Каменяра мемуарист стисло подав у дописі, як от: кожну літературну річ треба переписати декілька разів – тоді вона росте і розвивається; на посаді редактора часопису не друкувати твори, які автор ще не закінчив; домагатися оригінальності від кожного твору; не друкувати вірші, які мають однаковий зміст, коли читати їх хоч згори вниз, хоч знизу вверх, бо “статуї Лаокоона не можна так обернути”. У цих спогадах йдеться і про те, що в 1909 році сам Іван Франко рекомендував до друку розвідку Володимира Бірчака “Візантійська церковна пісня і «Слово о полку Ігореві[м]»”, яку молодий дослідник реферував з опонуванням докторів Василя Щурата і Володимира Коцовського на засіданні Філологічної Секції Наукового Товариства імені Тараса Шевченка (це була завуальована назва тодішньої української академії наук). Не оминув у дописі мемуарист і того факту, як бідно жив Іван Франко: його “подертий плащ був видимим знаком, як відноситься наша суспільність до своїх найбільших поетів” [15].

У 1942 році відійшов у засвіти найближчий друг Володимира Бірчака із гімназійних літ (з 1899 року) – Василь Пачовський. Їх називали Кастором і Поллуксом, хоча між ними часто виникали суперечки про твори чи про погляди на події та вчинки, але ніколи – про гроші або славу. Пам’ять про побратима Бірчак вшанував статтею “Лицар-мрійник (Думки і спогади про Василя Пачовського)” у тій же берлінській газеті “Українська дійсність”. Публікація пройнята болем утрати і вдячністю за присутність у житті автора допису такого нескореного правдолюбця, патріота, інтелігента, яким був Василь Пачовський – “лицарський тип княжого дружинника чи гордого козака” [10].



“Пам’ять людства – велика зберігальня. Завдяки документам, які вона вміщує, ми усвідомлюємо себе і власну тяглість, дефінуємо себе людьми загалом та людьми певної культури, епохи, цивілізації зокрема. Попри те, що історія не розвивається ні по висхідній, ні циклічно, ні спіралеподібно, а і так, і так, і так (і ще інакше), наше усвідомлення себе має лінійний висхідний вигляд й інкорпорує культури й цивілізації, яких давно немає, зате є в більшій цілості або ж фрагментарно їхні унікальні надбання, культурний внесок у цю тяглість”, – зазначив Тимофій Гаврилів, аналізуючи феноменологічну та прикладну цінність мемуаристики [17, с. 9].

Мемуаристика Володимира Бірчака стала доказом його причетності до багатьох найважливіших суспільно-політичних, культурних, наукових проявів життя Західної України. Спогадами про значущі події та про видатних людей він намагався виховувати молодь, щоразу підкреслюючи, що вона має в кого вчитися, з кого брати приклад, бо вона – спадкоємиця ідей славетних борців за незалежність України. Нині як ніколи актуальні ці зусилля письменника. Спомини Володимира Бірчака цікаві тим, що автор не просто нагромаджував факти, а фіксував, аналізуючи, значущі події, їхні наслідки, власну і чужу участь у їхньому перебігу, вдаючись до іронії, сарказму, критичних зауваг. Нерідко доводилося авторові не лише бути причетним до прийняття, а й самому приймати рішення, що в житті громади мали доленосне значення. І такий вплив однієї особистості на долю цілої громади особливо цікавий сучасному читачеві.

#### Література:

1. Баран Є. Мемуаристика Романа Іваничука: суб’єктивні грані українства. *Вісник Прикарпатського університету: Філологія. Випуск 13 – 14.* Івано-Франківськ, 2006 – 2007. С. 122 – 126.
2. Бірчак В. «Маса» (Утеча й грабежі): [Про поведінку «маси» в умовах військового безладдя на Дрогобиччині]. *Шляхи.* 1916. Зшиток 1 – 2. С. 330 – 335.
3. Бірчак В. Спогади про І. Франка. *Літературно-науковий вісник.* 1926. Т. 90. С. 238 – 241.
4. Бірчак В. Демагогія. *Вісник.* 1936. Кн. 7 – 8. С. 498 – 510.
5. Бірчак В. Дрогобицька епопея. *Літературно-науковий вісник.* 1931. Т. 106. С. 613 – 624; Т. 107. С. 751 – 765, 1003 – 1011.
6. Бірчак В. Дрогобицький бунт. *Вісник.* 1936. Кн. 5. С. 337 – 349.
7. Бірчак В. Карпатська Україна: Спомини й переживання. Прага: Нація в поході, 1939. 91 с.
8. Бірчак В. Козаки в Дрогобичі (1914 р.). *Шляхи.* 1917. Зшиток 1 – 2. С. 27 – 35.

9. Бірчак В. Листи до Антіна Крушельницького. *ЦДДА у Львові*. Ф. 361. Оп. 1. Од. зб. 54. 10 арк.
10. Бірчак В. Лицар-мрійник: Думки і спогади про Василя Пачовського. *Наші дні*. 1942. Ч. 7.
11. Бірчак В. На день 1-го листопада. *Українська дійсність*. 1940. Ч. 1.
12. Бірчак В. Нафтова Комісія У[країнської] Н[аціональної] Ради. *Вісник*. 1935. Кн. 4. С. 253 – 261.
13. Бірчак В. Петро Карманський – історик «Молодої Музи». *Назустріч*. 1936. Ч. 7.
14. Бірчак В. Соціалісти державними будівничими. *Вісник*. 1935. Кн. 9. С. 658 – 663.
15. Бірчак В. Спомини про І. Франка: В 25-літню річницю смерті. *Українська дійсність*. 1941. Ч. 9.
16. Бірчак В. Як соціалісти будували державу. *Вісник*. 1935. Кн. 11. С. 787 – 797.
17. Гаврилів Т. Феноменологічна і прикладна цінність мемуаристики та тревелістики. *Стратегії мемуарної та мандрівної літератур західноукраїнських письменників другої половини XIX – першої половини XX століття. Колективна монографія* / [відп. ред. Т. Пастух]. Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2020. С. 8 – 45.
18. Гнатюк М. Специфіка мемуарів (до проблеми документального та особистісного у спогадах про Івана Франка). *Франкознавчі студії*. Дрогобич: Вимір, 2002. Вип. 2. С. 171 – 184.
19. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Автор-уклад. Ю. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. С. 26 – 27.
20. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. С. 448 – 450.
21. Мишанич О. Володимир Бірчак і його книжка «Літературні стремління Підкарпатської Русі»: [Післямова]. *Бірчак В. Літературні стремління Підкарпатської Русі*: [Репринт]. Ужгород: Карпати, 1993. С. 191 – 192.
22. Новак С. Національна ідея в публіцистиці Володимира Бірчака: актуалізація (за матеріалами берлінської газети «Українська дійсність»). *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Посвіт, 2017. С. 208 – 215.
23. Очевидець В. Одноденна радянська республіка в Дрогобичі: (Внезабуди дрогобичанам у 10-ту річницю 14-го квітня 1919 р.). *Новий час*. 1929. Ч. 52 – 55.

## **РОСІЙСЬКО-УКРАЇНЬСЬКА ВІЙНА В РОМАНІ “ЧОРНЕ СОНЦЕ” ВАСИЛЯ ШКЛЯРА: ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ**

Роман Василя Шкляра “Чорне Сонце” (2015) дає підстави літературознавцям актуалізувати питання ціннісних орієнтирів в українському суспільстві періоду російсько-української війни, яка триває з 2014 року. У невеликому за обсягом творі виявляємо та аналізуємо різноманітні групи вартостей: смисложиттєві (добро, зло, мета життя, щастя), вітальні (буття, здоров’я, добробут, безпека), суспільного співіснування (громадська діяльність, працьовитість, культурна компетенція), людських взаємин (добррозичливість, емпатія, чесність, вірність), політично-громадянські (свобода слова, совісті, вибору і відповідальності, національний суверенітет, участь у політичному житті), партикулярні (сімейні цінності, патріотизм). Це актуально тому, що істини, висвітлені в художньому творі, в умовах гуманітарної кризи в суспільстві сприяють формуванню в читача чітких особистісних цінностей, на основі яких виробляється власна модель поведінки. Бо саме посередництвом художніх творів від покоління до покоління переходять уявлення про добро і зло, про справедливість і підступ, вірність і зраду, про народну мораль.

Суть аксіологічного аспекту інтерпретації роману полягає в потребі розглядати всі події з позиції етичних, суспільних, громадянських вартостей, популяризувати важливість історичних традицій, патріотизму, культурних надбань у долі українців. Упродовж визвольної російсько-української війни наш народ переживає переломний момент свого буття в часі. У такі періоди катарсису належить відкидати все проминальне, зберігаючи та примножуючи вічні аксіологічні орієнтири, необхідні для культурного і духовного відродження української нації.

Творчості В. Шкляра присвячено статті Н. Андрійченко, Є. Барана, А. Берестової, О. Будугая, Я. Голобородька, А. Новикова, Л. Скорини, С. Ушневич, дисертація В. Пономаренка. А. Вегеш з’ясувала роль літературно-художніх антропонімів у створенні образів роману “Чорне Сонце”; О. Сазонова з Н. Янковою вивчали екологію духу в тому ж творі; Л. Тарарива з погляду міфопоетичної складової аналізувала рецепцію гібридної війни на Сході України. Проте всебічного аналізу

роману «Чорне Сонце» досі немає, не розглянута й проблема аксіологічного потенціалу твору. Цим зумовлена актуальність нашої розвідки.

В умовах воєнного сьогодення аксіологічна проблематика творів В. Шкляра покликана до життя потребою нових перспектив духовного та культурного відродження денаціоналізованого впродовж століть українського народу, в якого виникла проблема ціннісної мотивації численних буттєвих процесів. Сучасному читачеві в художніх творах часто бракує моральних авторитетів. Особливо це стосується молоді, яка іноді має деформовані уявлення про справжні вартості. З одного боку, вона прагне здобути вищу освіту (яка стрімко перестає піклуватися про національне виховання, нав'язуючи схилання перед усім чужоземним, вимагаючи лише знання іноземних мов і не дбаючи про вивчення української мови та літератури, залишаючи цю прерогативу жменьці студентів-філологів), всебічно розвинути свої здібності, а з іншого, програмує себе на застосування власних умінь і навиків далеко за межами України, турбуючись насамперед про накопичення матеріальних благ. У той же час зрозуміло кожному: «Майбутнє Української держави залежить від того, якими будуть її громадяни – сьгоднішні учні, наскільки в них будуть сформовані активна життєва позиція, національна самосвідомість, морально-етичні цінності, готовність до творчої праці на благо рідної держави» [4, с. 3]. Уміти відрізнити важливе від несуттєвого допомагає світогляд. У тій літературі, яку творять грантолюбів-постмодерністи, про високі моральні якості не прочитаєш. Ще в 1999 році Л. Костенко вболівала за гуманітарну ауру української нації, але й досі та аура не зміцніла належно, бо витонченість, шляхетність душі не можуть формуватися на смітнику. Ю. Ковалів слушно акцентує: «Художня практика неможлива поза аксіологією, адже продукує вічні цінності, здатні єднати людей «всепроникною та зорієнтованою «надідеєю»» (Т. Манн), одуховнювати їх, залучаючи до прекрасного. Цінність як «щось всепроникне, те, що визначає сенс і всього світу, і кожної особистості, і кожного вчинку» (М. Лосський) – стрижнева для літературного процесу, постійно виявляє себе через різні школи, угруповання, стильові тенденції та напрями, в яких універсальні концепти поєднуються з локальними» [2, с. 43]. Однак триває дегуманізація суспільства, яка потроху стає його бичем. Виникла як ніколи гостра потреба художніх творів з потенціалом формування національної свідомості. І до таких належить невеликий за обсягом роман «Чорне Сонце» (2015) В. Шкляра про чергове вторгнення московитів на нашу землю.

Вже в 2015-му з'явився ряд книг про бойові дії на Сході Української держави. Серед них «Маріупольський процес» Г. Вдовиченко, «Укри»

Б. Жолдака, “Небратні” М. Кідрука, “Аеропорт” С. Лойка, “Іловайськ” Є. Положія. Трохи згодом світ побачили десятки творів про цю гібридну війну: різних жанрів, тематик, як високої художньої вартості, так і не дуже. У проблематиці тих найперших творів про війну під псевдонімом “АТО” переважало співвідношення героїзму, мужності одних і боягузтва інших; вірності, вміння тамувати біль і зради, страху смерті, жаху московського полону. Герої Б. Жолдака “мандрують” з новели в новелу, демонструючи відвагу і ніби насміхаючись над смертю. Г. Вдовиченко простежує процес зародження приязні між полоненим вояком і дівчиною-сепаратисткою, тішачи читача надією на можливість кохання між ними. Є. Положіє розкриває людяність та героїзм вояків, що зазнали підлої зради, наклавши головами в пастці під Іловайськом, який став синонімом невігійної рани в нашій новітній історії. У “Небратніх” М. Кідрука зібрано в «енциклопедію протистояння» численні факти про криваві стосунки України та Московщини впродовж століть. У творах пізніших років, як от “Інтернат” С. Жадана (2017) чи “Сірі бджоли” (2018) А. Куркова гібридна війна показана через світосприйняття персонажів далеких і від політики, і від національної свідомості. Але рекордсменом за продажами став лише твір “Чорне Сонце” В. Шкляра: десять тисяч примірників невеликого роману (це визначення самого автора, тому й ми трактуємо твір саме як невеликий роман, а не повість (як пишуть А. Вегеш, О. Сазонова, Н. Янкова) чи оповідання (О. Коцарев)) розкупили за перші півтора тижня після виходу з друку, а згодом блискавично розійшовся і додатковий наклад у шістнадцять тисяч примірників – яскравий доказ того, що український читач потребує художньої літератури високої проби, творів, що сприяють духовному та інтелектуальному розвитку особистості, надихають, свідчать про динамізм ціннісних пріоритетів українців. Художній твір вартісний лише тоді, коли в ньому присутні поняття “честь”, “гідність”, “духовність”, “національна свідомість”, які переливаються у дві магістральні теми: “любов” (у широкому сенсі) і “смерть”. Цим вимогам відповідає “Чорне Сонце” В. Шкляра – майстра слова, чий письменницький талент, знання історії, патріотичні погляди гідні поваги.

У “Чорному Сонці” автор досліджує ментальність молодих і зрілих героїв (Маляра, двох його найближчих друзів – Єгера та Сіроманця, а також Ядра, Гризла, Хоми, Аксьона, Маестро, комбата Білецького, Ідеолога-Однорога) у період четвертого загострення столітньої Вітчизняної війни українців з московитами: “Ці хлопці – нової кістки, нової формації. Під час Революції Гідності народилась нова українська людина. На повен зріст ми її побачили на війні”, – переконує В. Шкляр [1].

Ключем до розуміння провідної думки твору звикло є епіграф, тому прозаїк відразу налаштовує читача на усвідомлення того, що укри (верховні волхви-жерці, що знали таємницю Чорного Сонця) – це п'ять тисячоліть історії та боротьби за свою землю, це нерозривний зв'язок з предками, це пам'ять про сакральні охоронні знаки, що вселяли снагу до життя, спроможність перемогти, володіючи магічною могутністю Чорного Сонця, яке могло “дати людям нове джерело енергії, аби вони вистояли в годину найтяжчих випробувань. Цей знак забезпечував тісний зв'язок із предками, а отже, давав особливу силу та витривалість і горе було тому, хто не чув голосу прабатьків, голосу рідної крові” [7, с. 7]. А ще “украї” – це слово, яким нині москочити називають усіх українців, енергетично єднаючи нас зі святилищами, місцями сили, в яких можна зміцнитися фізично і духовно для подальшої боротьби з російськими загарбниками. Лише той, хто вміє чути голос предків з глибини віків, боронитиме Батьківщину до скону як славний син славного роду, бо окупація – це рабство, а “рабів до раю не пускають”, бо з почуттям власної гідності та родової честі треба з'явитися на світ. Без них ти – “вата”, біомаса без традицій, культури, моралі, мови, історії, без свободи, без відповідальності за долю своєї держави, області, міста, села, сім'ї.

На презентації “Чорного Сонця” В. Шкляр мовив: “Хоча це роман про сучасність, усі герої пов'язані між собою одвічною боротьбою українців з москалем” [1]. Прозаїк зізнався, що від часу Революції Гідності дружить з деякими хлопцями з полку “Азов”: “Якось з ними на війні трапилась містично-філософська історія. Коли в Широкиному згоріла бібліотека, не збереглося жодного видання. Уцілів лише “Кобзар” Тараса Шевченка. Хлопці подарували мені цю книжку”. [6]. І В. Шкляр вирішив зробити “азовцям” віддачунок, написавши про них. “Але предмет мистецтва є художнім тільки тоді, коли він нереальний. Щоб одержати насолоду, розглядаючи портрет Карла V верхи, виконаний Тіціаном, треба забути, що це дійсно Карл V, і побачити замість цього портрет, тобто нереальний образ, вигадку. Реальна людина і її портрет – це абсолютно різні речі: ми цікавимося або тим, або іншим. У першому випадку ми “живемо” разом з Карлом V, а в другому – “споглядаємо” об'єкт мистецтва як такий”, – вважав іспанський філософ Х. Ортега-і-Гасет [3, с. 243]. Тому, незважаючи на реальні імена героїв “Чорного Сонця”, сприймаємо їх саме як персонажів твору, вчинки яких підпорядковані розкриттю ідеї роману, проблематиці, баченню письменником шляхів реалізації творчого задуму, авторській оцінці поведінки, діянь бійців, командирів, волонтерів, денационалізованого населення і російських загарбників. Неважливо, хто з них що коли ска-

зав насправді. Значення має те, як вишиковуються події згідно з планом прозаїка, як розкривається ідея твору завдяки поєднанню в чіткій логічній послідовності вчинків, фактів, фраз, вибухів мін і гранат, оплесків театральних глядачів і навіть німого застереження скіф'янки у сні Маляра. Звісно, будь-яка подія може бути висвітлена з різних позицій – залежно від світогляду скриптора. Тому так важливо згадати його слова про найсуттєвіше: “Ідеальна Україна [...] буде тоді, коли матиме своє обличчя, коли національна ідентичність візьме гору над манкуртством і сірою масою” [5].

Духова культура образів-персонажів, сутність їхніх характерів, внутрішніх станів підпорядковані письменницькій обсервації, проявлені в романі через зовнішні деталі, рухи, мовленнєві партії персонажів, через сприйняття побратимів по зброї в усій їхній мужності та людській недосконалості: нерозважність учинків (Хома, Аксьон), порушення порядку несення варті, що ледь не закінчилося трагічно (Маляр, Єгер, Сіроманець), стрільянина по ногах зухвалого денаціоналізованого елемента (Єгер), за яку бійців покарали шомполами.

Важливе місце в романі відведено темі духовних і матеріальних цінностей, культурної спадщини українців і решти цивілізованого світу. З перших рядків твору письменник демонструє рівень культури й освіченості бійців українського війська, адже чимало з них “безоглядно покинули університети” [7, с. 19]. Маляр нагадує читачеві про картини да Вінчі, Брейгеля, Босха, ван Гога; вояки прислухаються до поради О. Хаяма ступати по землі легко, бо не знати, на чії очиці можна наступити... Події сучасної визвольної боротьби в романі письменник наснажує алюзіями, скеровуючи думки читацької аудиторії до надбань національної культури, літератури, мистецтва, спонукаючи осмислювати тисячолітню історію, здійснювати історіософський аналіз нашого минулого. В уста оповідача В. Шкляр вкладає рядки з вірша В. Симоненка “Лебеді материнства”: “І якщо впадеш ти на чужому полі, прийдуть з України верби і тополі, стануть над тобою, листям затріпочуть, тугою прощання душу залоскочуть” [7, с. 37]. Ця ремінісценція підштовхує читача до усвідомлення того, що Батьківщину одержують при народженні, як і душу, одну – її не вибирають, а захищають хоч би й ціною власного життя.

Борців проти московської навали єднає у творі ідея перемоги над загарбником. Їхні мирні професії, навики, уподобання іноді сприяють військовій майстерності (наприклад, Єгер – найкращий стрілець чоти), а іноді герої – зовсім юні хлопчачки (Хома, Аксьон, Гризло), що не вміють опанувати своїх почуттів перед першим боєм, але все одно йдуть проти ворога – без каски, без наколінників, без бронежилета, без військового

вишколу, за велінням серця (Вовчик), у старих кросівках замість берцевих черевиків (Єгер) чи й босоніж (Фриц).

У невеликому за обсягом творі автор зумів сконцентрувати власне національні погляди на роль державної мови у становленні нової Української армії; на усвідомлення небезпеки, яку несе некомпетентність людей, що приймають важливі для держави, для війська рішення в мирний і воєнний час; на цінність і крихкість людського життя; на наявність чи відсутність гідності, дотепності, на інтелектуальне середовище зростання, сімейне виховання, взаєморозуміння між батьками і дітьми або повну його відсутність (як в Аксьона) та наслідки цього; на здатність любити і готовність до самопожертви. Сімейні цінності В. Шкляр показує на прикладі родин, де діти і батьки турбуються одні про одних (Сіроманець, Хома). Знання історії вояків-повстанців Холодного Яру, Української Повстанської Армії сприяло б, на думку оповідача, відповідальному вибору псевдонімів, які свідчили б про моральні якості, мужність, відвагу оборонців України. Натомість новітні герої щойно вчаться бути українцями, тому вони орієнтуються на “постмодерну” моду шокувати оточення заниженою самооцінкою, обзиваючи себе хто Негідником, хто Босяком, Фрицом, Борманом, Кротом, Лешим...

Важливим знаком присутності давнини в сьогоденні виступає у творі образ кам'яної скульптури – скіфської баби, яка понад п'ять тисячоліть спостерігає за перебігом життя давніх і сучасних українців, а на перших сторінках роману рятує від осколків міни Маляра – вояка полку “Азов”, без якого роман не відбувся б, адже устами цього героя ведеться оповідь, його очима споглядаємо навколишній світ у творі. Маляр – реальний воїн на псевдо “Художник”, який дійсно переймався проблемою порятунку від руйнації московськими снарядами тисячолітньої скульптури скіфської баби. В. Шкляр змінив його позивний у творі на “Маляр”. Всі інші прізвиська та імена лишив такими, як насправді. Кам'яна статуя богині Лади справила на Маляра враження “не менше, ніж те мінометне стрільно, що гримнуло біля розваленої стайні на фермерському дворіщі” [7, с. 9], ще до того, як хлопець усвідомив, що завдячує їй життям. Вперше скіфська праматір рятує Маляра наяву, а вдруге – приходять уві сні, попереджаючи про наближення ворога, втретє являється у сні, коли радить поховати поряд, а не окремо друзів Хому й Аксьона, бо голос і дух праматері завжди з тими, за ким правда – за оборонцями рідної землі. Лице скіфської баби загадковіше за обличчя Мони Лізи, бо шедевр да Вінчі зрозумілий багатьом, а скіф'янка – найбільше тим, хто чує поклик крові прабатьків. Скіфська праматір є своєрідним мостом між сьогоденням і сивою давниною, тому розуміння



її історичної, мистецької вартості виокремлює Маляра та його друзів з-поміж решти побратимів.

Збірний образ оборонця України вражає різноманітністю облич (Маляр, Єгер, Сіроманець, Маєстро, Ядро, Гризла, Хунта, Хома, Аксьон, Вовчик, комбат Білецький, Ідеолог і десятки інших, чії імена перелічені у творі) і спільністю мети: здобути перемогу над ворогом. В. Шкляр не ідеалізує персонажів твору, а показує їхні людські слабкості в поєднанні з умінням приймати правильні рішення у критичних ситуаціях. Автор вслухається в судження своїх героїв, помічаючи те, що хотів би бачити в українських вояках, до найменшої дрібниці: хто коли й чому заговорив по-українськи, хто як себе іменував, якими талантами і світоглядом наділений. Силу єднати кардинально протилежно вихованих юнаків має саме ідея боротьби за визволення України: друзями-нерозливвода війна зробила вісімнадцятирічного сироту з дитбудинку Хому (Андрія Снітка), який жив із названою мамою на Волині, та дев'ятнадцятирічного “ультрас” Аксьона (Олега Аксьоненка) з Луганська, що став сиротою при живих батьках, бо ті зреклися сина за участь у Революції Гідності, за його українську мову та за боротьбу з “руським міром”. Обидва юнаки загинули в один день від ворожої гранати, яку власним тілом накрив Хома, рятуючи побратима, але один осколок все ж поцілів Аксьонові в око... Готовність до самопожертви, взаємодопомога, життя вояків загалом і навіть їхня поведінка незадовго смерті – Хоми, Аксьона, Вовчика, що загинув у його першому ж бою, Ядра, з якого московити з яничарами живцем зрізали шкіру за патріотичні татуювання – попри весь трагізм ситуації, дають нам надію на відродження національно зорієнтованого українського війська, в якому мужність і порядність назавжди замінять всяку мерзоту з її “дідівщиною”, яку плодила у військових частинах московська орда. Україна потребує появи гідних спадкоємців козаків-запорожців, Січових стрільців, воїнів УПА, які не лише мужньо боронили землю, але й примножували культуру, залишивши у скарбниці духовності сотні чудових пісень, дум, притч різних епох. У цьому (і не тільки) – потужний виховний потенціал роману “Чорне Сонце”, що вартує бути рекомендованим для шкільного прочитання. Письменник щоразу знаходить нагоду пригадати читачеві щось із нашої історії та літератури: прізвище холодноярського отамана Семена Гризла; символіку емблеми полку “Азов”, в якій закодовані слова “ідея нації”; “Енеїду” І. Котляревського; вже згадуваний вірш В. Симоненка; п’єсу “Шельменко-денщик” Г. Квітки-Основ’яненка.

Мова роману В. Шкляра вигідно вирізняється багатством і чистою, автор вмів і невимушено демонструє красу рідної мови. Культура мовлення також свідчить про те, синами яких батьків є персо-

нажі твору. Сіроманець, наприклад, червонів, коли поряд із ним хтось брудно лаявся. Освіченість Маляра, його хист, патріотизм, дозволили прозаїку зробити мову оповідача багатую і чистою, здатною виражати широкий діапазон емоцій без мерзенної московської лайки, яка паршею прижилася у творах сучасних письменників з цілковитим браком мовленнєвої культури і виховання. Матюкливі автори позиціонують власну вульгарність як новаторство, відвертість і свободу творчості, як протест проти соцреалізму, забуваючи, що ще в 20-х роках ХХ ст. “совети” проголосили: чим довшою і брутальнішою є лайка, тим більше “советським” є письменник. Майстерно підібрана емоційно забарвлена лексика віддзеркалює не лише світогляд героїв твору, але й – як свідчать численні виступи письменника перед читацькими аудиторіями та інтерв’ю – самого В. Шкляра. Прозаїк чітко розставляє пріоритети, наголошуючи, що українська мова визначає свідомість її носіїв, і годі бути патріотом України, не знаючи державної мови, яка є могутньою зброєю в боротьбі з ворогом. Письменник із симпатією говорить про тих “азовців”, які вчасно збагнули, що “рускоязычний” українець – це такий самий оксиморон, як “живий труп” чи “гарячий сніг”. Тим гострішою у творі виглядає сімейна трагедія Олега Аксьоценка. Своє ставлення до російськомовного населення у численних виступах перед читачами, на презентаціях нових книг В. Шкляр озвучував однозначно: добрим оборонцем українського світу є людина з національною свідомістю та гідністю. Існує лише одна причина, через яку громадяни України цураються державної мови – зневага, яку протягом століття виховували в уцілілих після Голодоморів, репресій, розкуркулень українців московські заїди. Навіть китаєць Ходя, що воює за тих, хто дасть їсти – герой роману “Чорний ворон” В. Шкляра – виглядає привабливішим від тих, що воюють проти “рускава міра”, носячи той “мір” у своїх головах і серцях, унеможлиблюючи тим перемогу українства у власній державі. “Вата, брат, вата. Куди не кинь оком – вата” [7, с. 95], – говорить про таких волонтер і улюбленець полку Андрій Штепа в “Чорному Сонці”.

З подивом і розумінням ставляться до переходу сина на українську мову спілкування в родині Сіроманця. Устами хлопця автор озвучує власну ще недосягну мрію про українськомовну столицю: “Сіроманець пояснює, що він живе в Києві, де всі інтелігентні люди розмовляють українською, тому він так звик. “Гібридною російською тут цвенькає лише несвідома чернь”, – натхненно мудрує Сіроманець зі своїм приглушеним смішком: х-га-га” [7, с. 13].

Блаженніший Любомир Гузар – загальноновизнаний моральний і духовний авторитет для українства – в одному з інтерв’ю казав, що

любити Україну – це просто гарне гасло, яке ні до чого не зобов’язує, а справжній патріотизм – то здатність любити народ України в усій його недосконалої, часто-густо розумовій обмеженості, небажанні здобувати свободу, бо свобода – це велика відповідальність. І віддати життя за цей невдячний, несвідомий національно люд – це прояв найвищого патріотизму і героїзму. У романі такий люд В. Шкляр називає “глиною” – неподатливою і неродючою. Маляр готовий полягти в бою плечем до плеча з побратимами, але відмовляється “ліпити” з цієї “глини” в ролі політвиховника. Коли ж піддається вмовлянням, то насамперед спонукає директора театру російської драми оновити репертуар, запропонувавши глядачам прифронтової зони українськомовну п’єсу. Керівник театру здійснює постановку “Шельменка-денщика” Квітки-Основ’яненка – п’єсу чистою українською мовою він боїться ставити в регіоні, де населення відмовилося від викладання в школах державною українською мовою.

Збірним образом жінки, яка чекає з війни коханого, в романі виступає піаністка Ангеліна, наречена Маляра, яку той називає Ангелом. Їхні душі вібрують в унісон навіть тоді, коли відсутній мобільний зв’язок. Над справжніми та наносними життєвими цінностями письменник змушує задуматися після розповіді Сіроманця про те, як він “купив собі за тисячу гривень дружину” [7, с. 32], яка виявилася невинною дівчиною в машкарі повії. У творі раз-по-раз відчутне шанобливе ставлення до матерів, які молитвами оберігають своїх синів від небезпек. В описах цих трепетних взаємин відчутна синівська любов до матері й самого В. Шкляра. Іречність, якою письменник наділяє героїв, проявляється і в захопленні стародавньою статуєю праматері-скіф’янки, що втратила пружність форм, народжуючи і вигодовуючи дітей, зате набула спокою і тепла у своїх майже повністю розмитих тисячолітніми дощами рисах обличчя. Від цієї постаті наче віяло усвідомленням важливості її місії, авторитету зачинательки та берегині роду. Образ скіфської праматері є незаперечною творчою знахідкою В. Шкляра, яка розпросторює часові рамки роману на весь обшир української та праслов’янської свідомості, розширює потенційний пласт твору, виступає доказом тяглості культурних традицій, стародавності духовних вартостей українців. Не випадково сцени захопленого розглядання оповідачем постаті богині Лади обрамлюють твір. Те, що скіф’янка прийняла вогонь на себе і тим врятувала життя Маляру, має символічний сенс і лише підтверджує одвічне завдання матері-хранительки роду українського в будь-якій подобі фізично чи енергетикою захищати своїх дітей.

Аналіз талановито написаного роману В. Шкляра “Чорне Сонце” сприяє виявленню потужного аксіологічного потенціалу твору. Силою

образного слова митець досягнув важливої мети: змусив читача розмірковувати над причинно-наслідковими зв'язками між минулим і теперішнім, між добром і злом в контексті столітньої боротьби за визволення українства від московитів. В. Шкляр не просто ознайомив із важкими буднями бійців “Азову”, вивівши на передній план молоде покоління національно свідомих, освічених, культурних, відважних оборонців рідного краю, а допоміг збагнути, в ім'я чого ми мусимо перемогти.

Розгляд смисложиттєвих, вітальних, суспільних, політично-громадянських, партикулярних цінностей у романі В. Шкляра “Чорне Сонце” переконує, що істини, висвітлені автором, сприяють формуванню в читача національно-патріотичного підґрунтя для розстановки пріоритетів, усвідомлення національної ідентичності, здатності відстоювати свободу та незалежність.

#### Література:

1. Дубина С. Василь Шкляр про бійців Азову у новій книзі: «Ці хлопці – нової кістки, нової формації» (фото, відео, подкаст). URL: <https://web.archive.org/web/20180520021314/https://gre4ka.info/kultura/22678-vasyl-shklyar-pro-biitsiv-azovu-u-novii-knyzi-tsi-khloptsi-novoi-kistky-novoi-formatsii-foto-video-podkast> (дата звернення 25.08.2021).

2. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Автор-укладач Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. С. 43.

3. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Ортега і Гасет Х. Вибрані твори* / Перекл. з іспанської В. Бурггардта, В. Сахна, О. Товстенко. Київ: Основи, 1994. С. 238 – 272.

4. Піддубний М. Ціннісні орієнтири сучасної української школи. Формування ціннісних орієнтацій покоління цифрової епохи засобами української мови і літератури: Вебнара для методистів української мови і літератури районних / міських методкабінетів, керівників методичних об'єднань учителів української мови і літератури об'єднаних територіальних громад. Рівне, 10.10.2020. 22 с.

5. Руденко С. Шкляр В.: Ідеальна Україна – коли національна ідентичність візьме гору над манкуртством. URL: <https://espresso.tv/article/2018/05/15/shklyar> (дата звернення 25.08.2021).

6. Столярчук І. Василь Шкляр написав повість про «Азов». URL: <https://web.archive.org/web/20151016230414/http://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/vasil-sklyar-napisav-pro-bataljon-azov/644393> (дата звернення 25.08.2021).

7. Шкляр В. Чорне Сонце: [роман]. *Шкляр В. Чорне Сонце: Збірка*. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2016. С. 6 – 110.

**Розділ III.**  
**ХРИСТОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**  
**КЛАСИЧНОЇ ТА НОВІТНЬОЇ**  
**УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

## ТЛУМАЧЕННЯ БОГА В ГЕРМЕНЕВТИЦІ ТА В УКРАЇНСЬКІЙ КЛАСИЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ XIX – XX СТОЛІТЬ

*Я так її, я так люблю  
Мою Україну убогу,  
Що проклену святого Бога,  
За неї душу погублю!*

**Тарас Шевченко**

Одним із найважливіших та найпопулярніших напрямків методологічного оновлення українського постколоніального літературознавства стало розпрацювання питань, що стосуються біному література / релігія (зокрема християнство). Так в українську науку про літературу після тривалого імперського обмеження повертається потужна й безперервна герменевтична традиція, корені якої – у європейських Античності та Середньовіччі. Закономірно, що відомі висловлювання, наприклад, Новаліса (із “Фрагментів”), про те, що “світ людський є всезагальним органом богів”, яких поєднує поезія, чи, скажімо, Джорджа Сантаяни, в якому стверджується, що “релігія і поезія тотожні за суттю” [34, с. 28] тощо, – стають, як доводить досвід, прикладом не квазінаукових міркувань, а надійними гносеологічними орієнтирами для ґрунтовних наукових досліджень. Щоправда, у їх цінності можуть сумніватися і сумніваються атеїстично зорієнтовані, політично упереджені види свідомості, байдуже, комуно-марксистського чи демоліберального спрямування.

Щоправда, єдиної назви для такого типу літературознавчих студій досі не знайдено. Колись у пізній Античності та в Середні віки вони б цілком могли ототожнюватися із християнською екзегетикою. Нова доба у цьому плані дещо строкатіша. Не випадково Йозеф Япола вказує на існування відмінних традицій дефініціювання в сучасності. Скажімо, “дослідження сакруму” (*badania sacrum*) в польській гуманітаристиці і “релігійно-літературна критика” (*religion-literature criticism*) в літературознавстві США [52, с. 371]. Наш досвід та напрацювання у цій сфері дозволили свого часу запропонувати концепцію христологічної

інтерпретації (чи просто христології), оперту на досвідах класичної та онтологічної герменевтики, а також на евристичному потенціалі національно-екзистенціальної методології. Такий гносеологічний ракурс, на нашу думку, дозволяє вийти на окреслення низки важливих для процесів розуміння понять. Наприклад, христологія постає перед нами як “стратегія витлумачення явищ та закономірностей буття крізь призму християнства” [19, с. 211]. Відповідно, за принципом бінарної опозиції, протилежний тип розуміння – псевдохристологія – може бути означена як “методологічна настанова, котра спричинює фальшування дійсності в інтересах імперіалістичних ідеологій... і при цьому послуговується надінтерпретацією христологічних та християнських понять для приховування свої культурно-імперіалістичної суті” [18, с. 253]. Ці загальнометодологічні параметри можуть бути конкретизовані у власне літературознавчому сенсі, де під христологічною інтерпретацією доречно розуміти конкретне герменевтичне явище – теорію і практику “витлумачення художньо-літературних феноменів крізь призму християнської духовності” [19, с. 211]. На наш погляд, такі визначення та – ширше – інтерпретаційні ракурси не лише достатньо широкі, щоб охопити усі можливі типи продуктивного осмислення феномену література / релігія, а й створюють сприятливі герменевтичні умови для глибоких христологічних прочитань [17, с. 596 – 618].

Отож, виходячи із в такий спосіб конкретизованого христологічного досвіду, запропонуємо своє бачення однієї із актуальних проблем сучасного українського літературознавства. Йдеться про тлумачення Бога в класичній українській літературі XIX – XX століть на матеріалі поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко, осмисленої в контексті суголосних українським митцям філософських поглядів Мартіна Гайдегера.

Інтерпретація творчих досвідів Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко дозволяє помітити наявність у них екзистування літературної присутності (людини та народу) як сутнісно національної і вільної. Однак водночас можемо спостерігати постійну наявність, особливо у Т. Шевченка, християнської складової екзистування персонажів (наприклад, один із постійних епітетів світу – “Божий” у Т. Шевченка, Україна як “Євангелія піль” і як “Мадонна” у Є. Маланюка, “розп’яття” як “доля кожної людини” у Л. Костенко та ін.), що виводить нас на можливість розімкнення поетичного витлумачення Бога. Очевидно, вартує детальніше зупинитися на цьому моменті, оскільки йдеться не про випадковий образ і відповідні йому маргінальні змістово-сміслові ідеї, а про один із фундаментальних аспектів поетичного світу, одну з його “незмінних і постійних реальностей” (Г.-Г. Гадамер).

Загалом у сучасному шевченкознавстві з'явилася низка близьких до христологічної інтерпретації праць (книжки О. Забужко, Б. Завадки, В. Пахаренка, Л. Плюща та ін.), щоправда нерівної наукової вартості, котрі все ж деміфологізували одну з основоположних фальшивих тез радянського метадискурсу про начебто атеїстичний характер Шевченкової творчості. У цьому названі праці якоюсь мірою продовжили традицію ґрунтовних христологічних витлумачень попередників – В. Барки, Л. Білецького, Ю. Бойка, Д. Бучинського, Ю. Вассіяна, Д. Донцова, Є. Маланюка, І. Огієнка, С. Смаль-Стоцького, Д. Чижевського, В. Щурата та ін. Однак, з іншого боку, деякі з новітніх дослідників схильні, на наш погляд, впадати в іншу крайність і надмірно перенаголошувати релігійний первень у поезії Т. Шевченка, зводячи його творчість виключно до християнського панетизму універсалістського зразка (до культивування так званої “суто духовної” самосвідомості [15, с. 141]) та контрверсійно при цьому тлумачачи сам феномен християнської релігії. (Значною мірою контрверсійність цю, на наш погляд, зумовлює нерозрізнення авторами націоналістичного та космополітичного типів христологічної герменевтики [18].) Очевидно, коротке окреслення у творчості усіх трьох поетів, а передусім у Т. Шевченка, художньої інтерпретації основообразу Бога дозволить верифікувати і ці думки, базуючись на літературних фактах.

При цьому виникає методологічне питання: чи доречно під час інтерпретації основообразу та ідеї Бога (й християнства) в аналізованій поезії використовувати як партнера в епістемологічному діалозі герменевтику та екзистенціалізм відомого німецького мислителя М. Гайдеггера, котрого інколи, слідом за Ж.-П. Сартром, окреслюють як атеїста [25, с. 125]? Видається можливим ствердно відповісти на це питання.

Навряд чи можна окреслити онтологічно-екзистенціальний метадискурс М. Гайдеггера та його послідовників як атеїстичний, якщо враховувати і католицьке виховання філософа, і його самохарактеристики (за спогадами Г.-Г. Гадамера, філософ інколи окреслював себе навіть як “християнського теолога” [12, с. 31]), і судження вдумливих критиків (наприклад, Ж. Бофре), і саму сутність його розмірковувань. Ідеться про те, що, “відкриваючи для думки просвіт буттєвої істини” і виступаючи проти метафізичного, суб'єкт-об'єктного мислення, мислення в “цінностях”, мислитель не стверджує нікчемності понять “культура”, “логіка”, “мистецтво”, “наука”, “людська гідність”, “світ”, “Бог” тощо. Він просто вказує, що будь-яка оцінка є “суб'єктивацією” і щось оцінене (навіть позитивно) втрачає буття, бо починає існувати лише як предмет людської оцінки. У цьому плані, вказує німецький герменевт, “коли



«бога» зрештою оголошують «вищою цінністю», то це приниження божественної сутності». Мислення в цінностях, таким чином, протиставляється буттєво-історичній думці (не атеїстичній і не теїстичній) і окреслюється як «найвище святотатство, котре лише можливе стосовно буття» [45, с. 212].

Релігійне питання, достатньою мірою не представлене в незакінченому «Бутті і часі» (імпліцитно наявне в «історичному шляху» народу чи в «позачасовому» й «надчасовому»), отримує належний розвиток у подальших роботах німецького філософа. Загалом Бог постає у нього у двох вимірах. По-перше, як непідвладне розумінню «трансцендентне» (надчуттєве) суще, «річ в собі», першопричина всього сущого. По-друге, як внутрішньосвітовий феномен (не як категорія, а екзистенціал). Тому осягнення Бога мислитель пропонує здійснювати буттєво, поетапно, не нехтуючи, а виходячи із екзистенціальної істоти людини: «Лише з істини Буття вперше вдається осмислити суть Священного. Лише виходячи із сутності Святині можна помислити сутність божественності. Лише у світлі сутності божественності можна помислити і сказати, що повинно називатися словом «Бог»» [45, с. 212, 213]. Тобто «прозоріння в те, що є», як осяяння істиною буття, дозволяє людині як смертній істоті «глянути в обличчя божественного». У цьому випадку Бог постає як суще (енс чи річ), як те, що «є», що «перебуває... в бутті і його суті». Таким чином, чи буде «Бог Богом визначається констеляцією буття і всередині неї» [46, с. 257 – 258]. Тому й у «Записках із майстерні» вказується, що «Божество, перебуваючи, сприймає свій витік від істини буття» [43, с. 267].

Тут доречно підкреслити обережне герменевтичне бачення Творця у М. Гайдеггера (відомий його епістемологічний принцип: «лише дещо пізнається» людиною [44, с. 290]). Йдеться про Бога як позасвітову («надчасову») трансценденцію і Бога як пізнаване присутністю часове суще: «Я думаю, що буття ніколи не може вважатися основою і сутністю Бога, але досвід пізнання Бога і його явленності, оскільки з нею стикається людина, означає саме в межах буття» [6, с. 681]. Лише у цьому останньому, онтоекзистенціальному плані з'являється можливість осягнення окремою людиною та народом Божої суті.

Не випадково вагоме місце у цілісності буттєвого «чотирикутника» (чи «четвірки»), у межах якого проживають люди, займають Божественні Сутності (чи «божества»): «Божественні Сутності є провісниками Божественного, що подають нам знаки. З їх святих сонмів з'являється Бог, щоб бути наявним чи прихованим». При цьому релігійний аспект екзистенції (поруч із рятуванням Землі, погодженням із Небом і доланням смерті) постає наступним чином: «Смертні мешкають,

оскільки очікують Божественних Сутностей як Божественних. Очікуючи, вони протиставлять їм те, що не очікуване. Вони чекають на знаки їх приходу і не визнають знамень їх відсутности. Вони не роблять богів з самих себе і не служать ідолам. Навіть у неволі – чекають на відібраний у них порятунок” [10, с. 203]. Важко назвати таке оберігальне буття-у-світі нехристиянським чи антирелігійним, швидше, навпаки.

Характерно, що досягнення Бога набуває чіткішої герменевтичної конкретизації в естетичних та літературознавчих працях філософа, де поезія розглядається як “становляче називання Богів і сутностей речей” [10, с. 203], а художній твір (як річ) уможливорює перебування Бога “у гідності й блисків” у світі [44, с. 284]. Тому, наприклад, стає видно, що давньогрецький храм “містить у собі вигляд бога” [44, с. 282], що оспівування святості в поезії – це “шлях до божества” [11, с. 182], що поезія є “блискавицею”, “даром Господа” (йдучи за Гельдерліном) [10, с. 203, 204] та ін. У цих роботах увиразнюється і фундаментальна національна й священна сутність поезії через посередницьку роль самого поета, оповідь котрого схоплює божественні знаки, щоб “погім переказати їх народові” [10, с. 205]. А також чіткіше проступає сутність спустошення як, окрім усього іншого чи передусім, “убогого часу”, часу “ночі світу”, що “все убожіє”, котрий “вже став таким убогим, що не спроможний з’ясувати брак Бога як брак”. Тобто суть “убогого часу” – “забуття буття” – тотожна “бракові Бога” [11, с. 182 – 183]. Тому утверджуване мислителем, на противагу спустошенню, “поетичне мешкання” (як буттєве) означає “перебування в присутності Богів та близькості до сутностей речей” [10, с. 203].

Загалом герменевтична концепція німецького мислителя в суті своїй не суперечить, а в багатьох моментах надійніше, ніж метафізична термінологія, обґрунтовує основні положенням християнського богослов’я (про що варто, звичайно, поговорити в окремій праці), в якому Бог (Єдиносущний і в Тройці Єдиний) розглядається як, серед іншого, несотворене буття, як присутній у всьому існуючому Творець усього суцього [38, с. 21 – 62], як, за Псевдо-Діонісієм Ареопігітом, Краса, Любов, Світло, Життя, Слово, Спокій, Вседержитель, Сущий, Істина, Сила, Справедливість, Спасіння, Само-по-собі-буття та ін. [35, с. 542] (При цьому очевидно, що новозавітні аспекти сутності Бога – Любов і Милосердя – трансформували і старозавітні (Закон і Справедливість), і язичницькі (Силу і Страх [17])). Цікавою у цьому плані є й інтерпретація у близькому до християнського екзистенціалізму персоналізмі Етьєна Жільсона томістської концепції буття. Французький мислитель вважає, що Святий Тома утверджував саме “принцип

буття” – буття, яке при перенесенні його із філософії у теологію стало тотожним Богові [1, с. 249]. Водночас для сучасника Томи Майстра Екхарта Бог це радше основа буття, оскільки “само Буття отримує своє буття не звідкись і не з чогось, а лише з середини Його (Бога. – П.І.) і перш за все” [32, с. 390].

Як інтерпретується Бог та пов’язаний із ним феномен релігійності (релігію розглядаємо у близькому до екзистенціального Франковому сенсі як органічне поєднання віри та любові до Бога із підтвердженою “ділами” волею жити, наближуючи “себе й інших” до Нього [41, с. 268]) у досліджуваних поетичних досвідах? Найбільш широко і ґрунтовно Бог (репрезентованого у всіх трьох своїх Божественних Іпостасях, лише іноді виділяється окремо Особа Отця чи Сина) та релігія витлумачуються в поезії Т.Шевченка, в якого спостерігаємо і трансцендентне, й екзистенціальне, буттєво-історичне розуміння окреслених феноменів з переважанням саме останнього. З одного боку, маємо переважно трансцендентне зображення Бога як “великого” Творця усього суцього (тому й “світ Божий”), як Вседержителя, як “всевидящее око”. При цьому протагоніст не сумнівається у Божій величч та істинності християнського вчення, про що свідчить прокування всесвітнього торжества християнської релігії, але у неімперському світі:

Ми віруєм Твоїй силі  
І духу живому.  
Встане правда! встане воля!  
І Тобі одному  
Помоляться всі язики  
Вовіки і віки.  
А поки що течуть ріки,  
Кроваві ріки! [48, т. 1, с. 343 – 344].  
 (“Кавказ” (1845))

З іншого боку, маємо через літературне буттєве мислення екзистенціальне поглиблення християнського розуміння “живого” Бога як наявного у світі (тут в значенні “відкритості буття” (М. Гайдеґґер)) Суцього. Т. Шевченко упродовж усієї творчості створює нам численні образи, котрі художньо, а значить, неприховано (“з істини буття”, буття національного), дають можливість осягнути священне й божественне, через які лише й можна “помислити” Бога, “прозріти” в його сутність. Не претендуючи на вичерпність, перерахуємо деякі основні типи зображення того “Священного” (його знаків), з суті якого осмислюється і “Божественне”, й Бог.

Насамперед помітно, що у формі священного (підкреслено елегійно й ідеалізовано) змальовується любовне щастя українців на тлі прекрасної (як “райської”) природи (присутнє ще у “Гайдамаках” через любов Яреми та Оксани). Так, наприклад, зображається чисте весняне (коли зацвіла “червона калина” і співає зраділа “пташечка”) кохання “дівчини-дитини” та “козака молоденького” у медитації “Зацвіла в долині...” [48, т. 2, с. 192] (1849), яке герой характеризує як “рай” (“Якого ж ми раю / У Бога благаєм?”) і протиставляє публічному розумінню раю в сучасних йому повсякденних “інших” (“попів і людей”). Близьким до цього типу образного виглумачення постають твори, в яких священного характеру, нерідко підкресленого порівнянням із Матір’ю Божою, набувають побутові образи українок (насамперед). Ідеться про прекрасну дівчину (порівнюваної героєм із “святою” (“І станом гнучим і красою...” (1850) чи “лілеєю”, що “На Йордані процвітала” [48, т. 2, с. 285] (“N.N. (“Така, як ти, колись лілея...”))” (1859)) та молоду матір, скажімо, у наступній поезії 1849 р.:

У нашім раї на землі  
 Нічого кращого немає,  
 Як тая мати молодая  
 З своїм дитяточком малим.  
 .....  
 ...стане жаль

Мені її, і зажурюся,  
 І перед нею помолюся,  
 Мов перед образом святим  
 Тієї Матері святої,  
 Що в мир наш Бога принесла... [48, т. 2, с. 193]

Так висвітлюється сутність божественного й Бога як передусім Краса і Любов.

Інший тип знаків священного отримуємо через зображення створених людиною речей, особливо ж художніх витворів. У цьому випадку божественне присутнє в часто зображуваних сакральних творах – іконах (“образах”), церквах (наприклад, Хмельницького чи Мазепи), монастирях (наприклад, Мотронинському) тощо, котрі оточують українську людину. Промовистим прикладом такого священного та присутнього в ньому спасаючої Божественної Сили стає закінчення поеми “Варнак” [48, т. 2, с. 72 – 76] (1848). Старий розбійник, якого герой, співчуваючи, називає своїм “сивим братом”, розповідає, що від самогубства (з “нудьги” великої) його врятувало осягнення Божого буття (тому він “до полудня плакав” і “переродився”) через прозріння у святість Києва, його “храмів Божих”:

...Дивлюся,  
Мов на небі висить  
Святий Київ наш великий.  
Святим дивом сяють  
Храми Божі, ніби з самим  
Богом розмовляють.  
Дивлюся я, а сам млію.  
Тихо задзвонили  
У Києві, мов на небі...

Схожу катарсистичну силу “оживлення”, вказування “шляху до Бога” має також поезія (“святі... речі”) в “Мені здається, я не знаю...” [48, т. 2, с. 220 – 221] (1850). Сам поет, поглиблюючи пізніше гайдегерівське окреслення його як тлумача божественних знаків, зображається як присутній “між нами” “ангел”, як “пророк Божий”: “...Жива / Душа поетова святая, / Жива в святих своїх речах, / І ми, читаю, оживаєм / І чуєм Бога в небесах”. Так осягається сутність Бога в аспектах Краси, Спасіння, Слова, Сили.

Однак найбільш чітко національно-екзистенціальний вимір священного і, відповідно, національну сутність божественного й Бога, маємо можливість спостерігати у творах, де йдеться про Божу турботу за Батьківщину, а також про кару Божу “катам” України та їх посіпакам. Боротьба за Україну, за її свободу завжди зображається як Божа справа, а над визволителями, захисниками “матері” – завжди Боже благословенство. Саме це бачимо, для прикладу, у згадуваних вище словах “благочинного”, який святить ножі гайдамацькі: “...за нас / І душі праведних, і сила / Архістратига Михаїла” [48, т. 1, с. 156] (“Гайдамаки” (1839-1841)). Також і Мати Божа зображається як така що опікується й Україною, й її оборонцями-козаками, наприклад, у “Іржавці” (1947): “Не плакала б Матер Божа / В Криму за Україну” [48, т. 2, с. 44].

Саме з цієї Божої опіки виростають Божі гнів і кара передусім на тих, що поневолили, сплюндрували (тут ще й десакралізували) вільне й прекрасне (“райське”) українське (чи якимось іншим національним) буття (див., наприклад, у “Гайдамаках”). Гнів і кара скеровуються також на тих недоладних національних провідників (“гетьманів” та старшину), що уможливили те поневолення та тих “перевертнів”, що самі стали добровільними помічниками “катів” у сплюндруванні “матері”. Саме до безчесних, зрадливих, криводушних малоросів, грішних “синів”, що зробили собі “Бога” з “царя” звертається через Україну як “матір”, що несе “гріхи синовні”, “Довготерпеливий” Бог-Пантократор (“Держитель”) і погрожує за рабство “карою невсипущою” в дусі біблійного пророка

Осії (“Осія. Глава XIV” [48, т. 2, с. 332 – 333] (1859)): “...Прорци своїм лукавим чадам, / Що пропадуть вони лихі...” При цьому увиразнюється й механізм Божої кари, оскільки виконавцями “правди-мсти” будуть “люди”: “...а люде / Підстережуть вас на тоте ж, / Уловлять і судить не будуть...(...) / ...Розтнуть, розірвуть, розіпнуть, / І вашей кровію, собаки, / Собак напоять...”

І навіть у тих творах, де прямо не вказується, яким чином здійснюється Божий суд (воздання “зłodіям за злая”) і звільнення “долготерпеливих” земляків та їх спустошеної землі, як-от у “Ісаїї. Глава 35” [48, т. 2, с. 283] (1859): “І пустиню опанують / Веселія села”, – навіть там імпліцитно мається на увазі священна, бо під Божим благословенням, національно-визвольна боротьба. Чин “людей” з “Осії” набуває чіткішого національного сенсу через діалог із попередніми творами, наприклад, “Холодним Яром” (1845), де Божа кара “розбойникам неситим” недвозначно витлумачується як новітня гайдамащина:

...Дурить себе, чужих людей,  
Та не дурить Бога.  
Бо в день радості над вами  
Розпадеться кара.  
І повіє огонь новий  
З Холодного Яру [48, т. 1, с. 356 – 357].

Тому, мабуть, не лише в “Гайдамаках” Бог спроможний явитися “гнобителям пекельною, кривавою, гайдамацькою Україною, захищаючи знедолених, слабких, гноблених” [16, с. 26]. Так показується нам Бог як Справедливість, Сила, Вседержитель, Спасіння, а також Кара і Боротьба.

Таким чином, те священне і залежне від нього божественне (якщо розглядати Бога не в трансцендентному, суто онтичному, а в екзистенціальному плані) постають перед нами як сутнісно українські феномени (“знаки”) в межах національного повсякденного та історичного рівнів тут-буття, збереженого в речах. А звідси з’являється можливість окреслити сутність Бога. Бог постає перед нами в поезії Т.Шевченка як творець й опікун (євангеліський “добрий пастир”) саме українського “простору-часу” (М.Гайдеггер) й буття-у-світі. Тобто як український Бог, як “Господь наш” [48, т. 1, с. 364], Господь народу із “Давидових псалмів” (1845), що прямо проявилось у звертанні козаків до Творця ще у “Гамалії” (1842): “Боже наш” та “...милий Боже України!” [48, т. 1, с. 234, 236]. (Пор. із власним Богом народу у М.Достоевського, “іспанським Богом” у М. де Унамуно [14, с. 45], національним Богом у Ш.Петефі [3, с. 295] чи висновком Ф.Ніцше: “Народ, який ще вірить у самого себе, має також і

свого власного Бога” [30, с. 309 – 310]) Без цього Бога світ перетворюється у покинуту буттям пустелю, як це бачимо у розумінні ліричного героя періоду заслання:

Кругом тебе простяглася  
Трупом бездиханним  
Помарнілая пустиня,  
Кинутая Богом [48, т. 2, с. 207].

(“Ми восени такі похожі...” (1849))

Схоже трансцендентно-екзистенціальне витлумачення Бога із явним переважанням екзистенціального, буттєво-історичного бачення спостерігаємо і в Є.Маланюка як репрезентанта нового покоління української інтелігенції, що в масі своїй пододало лібералістичний та соціал-демократичний атеїстичний нігілізм передреволюційного періоду, суть якого добре виражають хоча б слова героя П.Тичини: “Людині гімн, людині, а не Богу!”. Тому, з одного боку, Бог тлумачиться протагоністом як “вічний Бог” (“Історія” (1928)), як вишня “Prima Motore”, як “Pantokrator”, і водночас – як “Бог Батьків” і Христос, що “смерть безсмертям подолав”, що дарує “благодать – не бути звірем”, що є “вікном” “в блакить, в буття, в світи” [29, с. 462 – 465] (“Послання” (1925-1926)).

Художній інтерпретації сутності божественного й Бога допомагає зчитування знаків із зображеної сфери сакрального. Священним же вважає герой, розвиваючи шевченківські смислові ідеї, насамперед часопростір поневоленої України, “землі” як “чорної матері милої”, як, слідом за польським поетом Л.Подгорським, “Євангелії піль”, де все просякнуте Божою присутністю, окреслену образами “сліпучого променя... раю”, “простору Господньої господи”, “Книгою Рути”. Саме там вдається протагоністові побачити “над морем ланів” “білий хітон” Христа й по-християнськи витлумачити “гаємницю буття”: “Можна смерть лише смертю здолати, / Тільки в цій таємниця буття” [28, с. 111 – 113] (“Євангелія піль” (1923)). Так само, як і героєві Т.Шевченка, уявляється прекрасна дівчина (а в інших творах і дружина) в священному образі “земної Мадонни” [28, с. 252] (“Земна Мадонна”). Серед різних сакральних типів підручного особливо виділяються образи київської “Лаври” (ще “Софії”) та її “панцероносного брата” – греко-католицького собору святого Юра у Львові, котрий “в смуті лютої пори” стає символом національної боротьби – твердинею “вірності вікам”, твердинею “вірності до крові” (“Собор” (1938)).

Особливо вагомим для поета стає зображення священної Божої кари і нещадного суду (“...Білим сонцем встане Страшний суд” [28, с. 260] (“Візія” (1933))), як знак благословення Творцем української

справи – національного визволення. Сам Господь та християнська релігія при цьому зображаються не в ортодоксальному дусі, а дусі Євангелій та тих християнських мислителів і митців (як-от Т.Шевченко), що враховували екзистенціальний аспект у своїх розмірковуваннях. Наприклад, читаємо у Євангелії від Луки про активно-борецький, навіть революційний характер діяльності Христа: “...Той буде вас христити Духом Святим і вогнем. Його лопата в руці в нього, щоб вичистити тік свій і зібрати пшеницю в свою клуню, а полову спалити вогнем негасимим” (Лк. 3,16-17). У Посланні до євреїв апостол Павло цікаво зауважує: “Ви ще не протиставились до крови в боротьбі проти гріха” (Євр. 12,4). Апостол Яків взагалі виводить християнську максиму боротьби: “Коріться, отже, Богові, противтеся дияволіві, і втече від вас” (Як. 4,7). Сам Син Божий відверто вказував у своїх проповідях: “Не мир прийшов я принести на землю, а меч” (Мт. 10,34). Тому саме таким динамічним постає образ Христа, символом активістичної екзистенції, духовної боротьби, що веде до національного визволення у “Посланні”:

Христос не мрія й не мара  
Чи Нестерова чи Толстого...  
.....  
Це не безсилий плач у злі,  
А понад злом крилате: можу!  
Це не в'язничий рай рабів,  
В кастрагній рівности – отара, –  
Ні, це в блакить готичний спів,  
Це – творчість, мужність, слава й кара.  
Так. Кара. Бог не мервий “мир”,  
А чинний “меч” на землю дав Він:  
Здолавши ніч, з хаосу тьми  
Йде день в багрянородній славі [29, с. 465].

Так поетично витлумачується не лише сутність божественного, а й сутність самого Бога (до Краси, Життя, Вседержителя, Сили, Справедливості, Спасіння додається, як і в Т. Шевченка, Кара й Боротьба, а також власні – Творчість, Мужність, Слава). Господь знову-таки в екзистенціальному плані свого буття постає як Бог національний, “наш”, навіть тоді, коли “без Мойсея нас послав в туман”, коли “присудив горбату путь скорбот” [28, с. 125] (“Еміграція”). Без Бога ж світ зображається в буттепокинутому модусі як “труп всесвіту” [28, с. 536] (“Молитва” (1958)).

Одним із найважливіших смислових аспектів поезії Л. Костенко (хоч і не так широко текстуально представленого та експліцитного, як у попередніх авторів) теж стає витлумачення Бога й релігії у плані про-



тиставлення офіційним комуністичним догмам так званого “наукового атеїзму” та цілеспрямованій антирелігійній пропаганді, що повинні були культивуватися й у літературі. Однак, очевидно, із цензурних причин, авторка це витлумачення робить переважно в межах екзистенціальної інтерпретації (майже без теологічно-трансцендентних ракурсів, хіба що у “Давидових псалмах”) і часто на історичному та інокультурному матеріалі. Тому Бог для героїні переважно виступає “приховано” або в одній своїй Особі – як Син Божий, Боголюдина, Христос, розп’яття котрого розмикає спустошеність (в іншій термінології – обездуховлення) світу. Саме це усвідомлює розбійник Варрава:

...що Божий Син таки іде на страту,  
а він, розбійник, – він таки живе” [21, с. 364 – 365].

(“Брейгель “Шлях на Голгофу”)

Так само, як і в попередників, віднаходимо зображення типово національної сфери сакрального, з якої можливим стає досягнення різних аспектів (наприклад, як “Господніх імен” [31, с. 76] в “Страшному суді” О. Ольжича) божественного й Бога. В уже згадуваних нами творах маємо вихід на образ прекрасної української природи, що викликає явне релігійне почуття в героїні: “Така краса, висока і нетлінна, / що хоч спинись і з богом говори” [23, с. 119] (“Маруся Чурай”), чи підтекстову алюзію до Матері Божої в посланні “Перед портретом жінки з дитиною” [24, с. 66].

Достатньо також прикладів звідуювання священного через підручне та, зокрема, художні твори. Так, наприклад, по-шевченківськи святим для Марусі Чурай постає Київ – “золотоверхе диво” – зі своїми храмами: “І ось він – Київ! Возсіяв хрестами. / Пригаслий зір красою полонив. / Тут сам Господь безсмертними перстами / оці священні гори осінив” [23, с. 140]. Вагомою для вільного буття народу зображається власна “віра”, символізована порожнім “храмом”, останнім “жерцем” та давніми “тімнами” у “Племені тода” [21, с. 368 – 369], від якої, як і від рідної мови, відрікаються спустошені Ост-Індійською компанією тубільці (сміслозмістова паралель із колонізацією українців в СРСР очевидна). Найбільш чітко національне священне передає образ храмубудування дідом Михайлом у “Храмах” [21, с. 386]. Так як давньогрецький храм “містить в собі вигляд бога” і допускає, щоб бог “перебував” у ньому [44, с. 282], так само український вигляд християнського Бога досягаємо у вигляді того храму, що самовіддано і не заради зиску (“і грошей зроду шеляга не мав”) будує дід ліричної героїні. З усіх храмових деталей – малювань, віваря, папертей, хорів, амвонів, дзвонів, бань, божника тощо – світиться “лик розп’ятого Христа”.

Найбільш чітко національну сутність сакрального спостерігаємо у тих творах, де жива екзистенціальна (власне, національно-екзистенціальна) віра протиставляється вірі мертвій, суто трансцендентній, не підкріпленій справжніми “ділами”. Саме це спостерігаємо у витлумаченні дяком із “Марусі Чурай” священного характеру козацької національно-захисної боротьби (спасання душ усіх земляків) як чину, який має особливо потужний віротворчий характер, на противагу чину печерських святих ченців, що спасали лише власну душу. Байда чи Наливайко, на думку дяка, не менш святі:

І каже дяк: – Немає у нас ліри.  
Та й розум за бодягу зачепивсь.  
Сисой, Мардарій – мученики віри,  
а Байда, що, од віри одступивсь?

Аби слова, хоч бред второзаконія.  
А що сильніше підпирає твердь –  
молитва преподобного Антонія  
чи Наливайка мученицька смерть? [23, с. 144 – 145]

Святими для дяка стають і знищені під час війни жителі та залага сотенного містечка Триліси, і друковані у Лаврі книги, і сироти та вдови козацькі, і розп’яті старшини тощо [23, с. 146 – 147], – увесь козацький світ, що бореться за свою свободу, окреслюється як сакральний і протиставляється святості суто особистісній, чернецькій.

Таке зображення священного уможлиблює і відповідну інтерпретацію божественності – Краси, Любові, Світла, Життя, Суцього, Істини, Сили і Шевченкової Боротьби, – та Божої сутності, яка, як і в Т.Шевченка та Є. Маланюка, окреслюється національно. Прямо про це говорить у переспівах трьох “Давидових псалмів” (Бог “вільних”, “хоробрих” і “пісенних” “батьків”, що зараз, як і всі окуповані, стали “посміховиськом серед народів” [21, с. 217]), хоч, щоправда, Бог там має різний, не лише релігійний, сенс. Та найбільш явно про українську суть Бога промовляє до читача божественність Батьківщини через молитву до України Богдана Хмельницького у “Берестечку”, де гетьман просить за народження всеукраїнського “Сина Славутича, сина Месію, / Сина Спасителя!..” [20, с. 116 – 117]. Тут Україна як мати-буття імпліцитно співвідноситься із Матір’ю Божою.

Таке розуміння Бога у поетичних досвідах аналізованих авторів відкриває, на нашу думку, перспективи для більш фундаментального, онтологічно-екзистенціального осмислення цілого кола христологічних питань, наприклад, християнської суті української язичницької етики,

“християнської до християнства”, за Є. Маланюком [27, с. 335]. Не маючи змоги більш детально окреслити їх усіх у цій роботі, коротко з’ясуємо у світлі витлумаченої вище (за допомогою божественного і священного) екзистенціально-трансцендентної (виразно національної) сутності Бога (переважно як екзистенціала-експліката, а не метафізичної категорії) окремі моменти, важливі для експлікації національного сенсу екзистенціалів. Ідеться про художні тлумачення християнської екзистенції, лжебога та відповідного йому антихристиянського існування.

Якщо уважно поглянути на тип української екзистенції, репрезентований у поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка та Л. Костенко, то неважко помітити її не просто глибоко релігійний (бо тільки “пребезумний в серці скаже, / Що Бога немає...” [48, т. 1, с. 360] (Т. Шевченко, “Давидові псалми”)), а саме християнський характер. Це прямо перегукується із окресленням, наприклад, у листах Т. Шевченка українців як “душ хрещених” (на противагу “москалям та німоті” у листі до Г. Квітки-Основ’яненка (1841)), а української мови – як “доброї мови християнської” (у листі до Я. Кухаренка (1859)) [47, с. 15, 179].

Загалом у поезії йдеться про постійне співіснування індивідуального та колективного українського тут-буття із не будь-яким, а саме “явним” чи “прихованим” християнським Богом, проживання в Його присутності як постійному очікуванні на “Священне” (“святого сонму” “Божественних Сутностей”). Однак у межах поетичних досвідів це очікувальне проживання далеке від пасивності. Більше того, як ми мали можливість спостерігати вище, боротьба за сутнісні, архіважливі для українського буття-у-світі речі (передусім національної свободи) стає одним із найважливіших виявів християнського священного. Культивування саме такого активістичного типу присутності було актуальним та важливим в умовах колонізації України (невипадковою є вказівка на неї у вступі до “Неофітів”), коли і в білій, і в червоній імперіях панувала фальшива умиротвореність і псевдохристиянська благодать – “... На всіх язиках все мовчить, / Бо благоденствує” [48, т. 1, с. 345] (Т. Шевченко, “Кавказ”). Це ж мало протистояти непротивленню злу, побожності та пасивності, котрі утверджувало “кон’юнктурне імперське православ’я” [33, с. 63] (Я. Розумний).

Тому Т. Шевченко раз-у-раз, від початку і до кінця творчості, створює образи відмінні від офіційного, ялового, всестерпно-покірливого типу християнина-раба. Українець повинен орієнтуватися на інші, органічні взірці буття-християнином, ніж ті, які пропонувала імперська московська Церква. Підтекстово ці інші екзистенціальні зразки бачимо у потужних власних інтерпретаціях образів Матері Божої, Христа і

перших християн у “Неофітах” (1857) та “Марії” (1859), що володіють поруч з анагогічним сенсом і “незвичайною глибинністю національного характеру” [50, с. 187] (Ю. Шерех).

Христос ще малим хлопчиком навчає єврейських “книжників і фарисеїв” християнського тут-буття – “Як в світі жить, людей любить, / За правду стать! за правду згинуть! / Без правди горе!” [48, т. 2, с. 325] (“Марія”). Мати Божя дає приклад справжнього християнського існування, всюди супроводжуючи свого Сина-Месію і після його смерті створюючи Церкву, надихаючи “нетвердіих” “учеників”: “Мужі воспрянули святіє. (...) / ...Любов і правду рознесли / По всьому світу” [48, т. 2, с. 328] (“Марія”). Перероджений Алкід, що стає апостолом замість розп’ятого Петра, являє приклад непохитної християнської мужності та милосердя, вселяючи у своїх побратимів-неофітів перед жорстокою страстю віру в перемогу “Христових воїнів святих” та закликаючи, згідно із Нагірною проповіддю, молитися “за ката лютого”, свого убивцю [48, т. 2, с. 254] (“Неофіти”). Мати Алкідова не зламана смертю сина, приймає християнство і продовжує справу неофітів, не боячись мученицької смерті – “І на торжища і в чертоги / Живого істинного Бога / Ти слово правди понесла” [48, т. 2, с. 257] (“Неофіти”) тощо. Так само – як екзистенціальний зразок для кожної нормальної людини – інтерпретує Христове турботливе життя на землі і дяку “Марусі Чурай” Л. Костенко: “Воно як маєш серце не з льодини, / розп’яття – доля кожної людини” [23, с. 120]. Цю ж тему розвиває авторка і в медитації “А затишок співає, мов сирена...”, де буття-у-світі героїні (“Тут головне – дивитись в очі звіру / і просто – залишатися людьми”) ототожнюється із мужністю перших християн, бо “Життя, мабуть, – це завжди Колізей” [21, с. 205].

Саме в дусі Божих заповідей закликає жити протагоніст Т.Шевченка українців. Однією з найголовніших стає уже згадувана співбуттєва заповідь братолюбства – “розкуйтеся, братайтеся” [48, т. 1, с. 348] (“Посланіє” (1845)). Любов до Бога і любов до ближнього Христос окреслює як дві найбільші заповіді (Мт. 22,37-40) і при цьому вказує на готовність пожертвувати власним життям як найвищий ступінь любові до ближнього: “Ніхто не спроможний полюбити більше, ніж тоді, коли він за своїх друзів своє життя віддає. (...) Ось що вам заповідаю: щоб ви любили один одного!” (Йо. 15,12-17).

Саме таку любов, котра у цьому плані постає певним еквівалентом екзистенціальної турботи, показує нам Т.Шевченко, коли змальовує минулу чи майбутню (коли Дніпро “понесе з України / У синєє море / Кров ворожу”) боротьбу козаків чи гайдамаків із “катами” та “перевертнями” – убивцями, “злочачинающими”, руйнівниками рідного

буття (“матері”). Ідеться про боротьбу і помсту не за особисту (повсякденну) кривду (тому тут немає суперечності із Христовим вченням), а за злочин проти всієї нації, кривду колективну (буттєво-історичне спустошення) – за “народ отой убитий”, за “обікрадену землю”, за “волю України”. (Так з’являється об’єктивна можливість, за Юрієм Бойком, розрізнити “особистого” і “національного” ворога [4, с. 101]) Ідеться про боротьбу священну, благословенну українською Церквою (у тих же “Гайдамаках”) та Творцем (“...Вам Бог помагає!” з “Кавказу” стосується, очевидно, не лише лицарів-горян) як реалізацію Божої “кари” – “правди-мсти”, котра тільки й уможливить нормальне, самобутнє, не спустошене життя: “І пустиню опанують / Веселії села” [48, т. 2, с. 284] (“Ісаія. Глава 35” (1859)). Тому не може відійти від свого козацького (провідницького) обов’язку і фастівський полковник Семен Палій, навіть ставши монахом він молиться не за себе, не за спасіння власної душі, а за Батьківщину: “...За Україну молитись / Старий чернець пошкандибав” [48, т. 2, с. 52] (“Чернець” (1847)). У цьому ж дусі в колоритному образі владики Іоасафа поєднано “душпастиря і козака” [20, с. 97] в “Берестечку” Л. Костенко.

Очікування священного для героя Є.Маланюка – це очікування на українського Месію, рятівника від окупації: “...Жагу ж зустрінути Месію / Водною днів не утолить” [28, с. 128] (“Вітри історії” (1924)). Однак воно далеко не пасивне, що появляється в виглумаченні протагоністом власного буття як органону Божої кари у “Молитві” (1933): “Вчини мене бичем Твоїм, / Ударом, вистрілом, набоєм, / Щоб залишивсь хоч чорний дим / Над неповторною добою. (...) // ...Щоб басаманувати душі, / Щоб захитати і знову зрушити / Смертельний чар дичавини!” [28, с. 374].

Такий самий характер має очікування священного і в поезії Л. Костенко, прикладом чого може бути згадуваний дід Михайло, “храмостроїтель”, котрий “Між Богом – чортом душу не двоїв” і наслідував Христа в сутнісному: “...у мислях збудувавши храми, / торгующих із храму виганяв” [21, с. 386] (“Храми”). У всіх випадках ідеться про промовистий євангельський епізод, коли Син Божий спалахує праведним гнівом на осквернителів (міньялів і крамарів) дому Отця Свого: “Незабаром була юдейська Пасха, тож Ісус вирушив до Єрусалиму і зустрів у храмі тих, що продавали волів, овець і голубів, а й міньяли сиділи теж. І зробивши бич із мотуззя, повиганяв усіх із храму, геть із вівцями й волами, гроші міньялів порозсипав і столи поперекидав. Продавцям же голубів сказав: «Заберіть оте звідси, не робіть дому Отця мого торговим домом!»” (Йо. 3,16-21). Водночас цей епізод чіткіше дозволяє усвідомити різницю між особистим та надособистим ворогом і в самому

Євангелії, про що дуже вдало сказав свого часу І. Франко у розвідці “Молитва за ворогів”, яку в душі літературної герменевтики підсумовує наступною поезією:

...Отсе, брати, ви добре розумійте,  
Що ворог Божий, ворог правди й волі  
Не варт любові вашої ніколи [39, с. 174].

Цікаво, що для Т. Шевченка тип української присутності набагато ближчий (навіть з точки зору етнопсихології, як про це розповідає нам, скажімо, “Щоденник”) до “образу Божого”, до християнського ідеалу співбуття, заповіданого Назореем, ніж, наприклад, російське тут-буття. Про це свідчать ті твори, де українець вибачає своєму особистому кривдникові, наприклад, як Лукія у “Відьмі” (1847, 1858), козак-“неук” із “Меж скалами, неначе злодій...” [48, т. 2, с. 111 – 115] (1848) чи молодий вартовий-солдат у “Не спалося, а ніч, як море” (1847), який не піддається на пропозицію товариша-москаля убити (“...Ну вот теперь и приколи”) кривдника-панича, тепер – одного із їхніх в’язнів [48, т. 2, с. 21 – 23]. Хоча, з іншого боку, герой не проти і вбивства із самозахисту, як-от у “Княжні” (1847), де п’яний батько-рenegат чинить насильство власній дочці: “Убий гадюку, покусает! / Убий, і Бог не покарає!” [48, т. 2, с. 32].

На момент близького, екзистенціального зв’язку українців зі своїм Творцем та характер українського християнства вказують навіть ті в душі вільнодумства “старих християн” [40, с. 279] (І. Франко) докори, що іноді лунають на Його адресу з вуст ліричного героя, котрі прямо нагадують докори біблійні (“...Встань же, Боже, / Вскую будеш спати...” [48, т. 1, с. 360] (“Давидові псалми”)) чи фольклорні звинувачення племінних богів, якщо згадати, наприклад, “Золоту галузку” шотландського етнолога та релігієзнавця Джеймса Джорджа Фрейзера [42]. Висловлювання мають характер докорів героя-поета – справжнього “посередника між Богом і народом” (М. Гайдеггер) – як провідника тяжко гнобленої окупантами пастви, що складається з внутрішньо, духовно вільних людей (звідси й оте Шевченкове – “...Ми не раби Його – ми люде!” [48, т. 2, с. 351] (“Ликері” (1860)), своєму Всемогутньому пастирю-охоронцю (Спасителю). До речі, йдеться про висловлювання, які б не могли собі дозволити ні атеїсти, ані абсолютні раби (хоча вираз “раб Божий”, на нашу думку, містить у двох словах теологічну формулу вільної людини) щодо свого трансцендентного, метафізичного, захмарного Бога-пана. Тому критикує протагоніст Бога саме за малу присутність у справах світу цього, за те, що Він “куняє. Бо се було б диво, / Щоб чути і бачить і не покарає. / Або вже аж надто долготерпеливий...” [48, т. 2, с. 30] (“Княжна” (1847)). І ця позірна бездіяльність змушує інколи

героя підозрювати Творця в тому, що Він (іронічно – “батечко”) на боці “катів”: “...може, радишся з панами, / Як править миром” (“Якби ви знали паничі...”) (1850)). Щоправда, після заслання такі інвективи загалом зникають.

Часто цитований уривок з листа до графині А.І. Толстої (від 22.04.1856р.), на наш погляд, якраз і вказує не так на християнізацію свідомості поета, – як ми могли пересвідчитися, справжнім християнином він був і до заслання (див. “Заповіт”, “Кавказ”, “Сон”, “Послання”, “Давидові псалми”, “Відьму” та ін.), – а, швидше, на пересвідчення в межах власного досвіду важливості в бутті людини “випробовувань” як ознаки Божої любові: “Теперь и только теперь я вполне уверовал в слово: “Любя наказую вы”. (...) Оно (випробовування. – П.І.) очистило, исцелило мое бедное больное сердце. (...) Оно научило меня, как любить врагов и ненавидящих нас. (...) Я теперь чувствую себя если не совершенным, то, по крайней мере, безукоризненным христианином” [47, с. 118].

Інколи докори Богові спостерігаємо і в поезії Є. Маланюка, коли героєві знову-таки йдеться про збереження не власного, особистісного, а загальнонаціонального тут-буття, турбує знищення народу – “покритки Катерини / Мордували покірливу плоть”. Так з піклування про Батьківщину народжується наступне звертання: “Ти склепив тоді хмарні вії / І ніхто не посмів нагадать” [28, с. 252] (“В ті розжеврені, хижі години...” (1926)). В поетичному дискурсі Л.Костенко приклад такого типу критики спостерігаємо в “Тунгуському бозі”, де герой-тунгус просто б’є свого дерев’яного божка як відповідального за втрачену свободу: “...ти віддав мою землю на глум моїх ворогів!” [21, с. 356].

Своєрідним герменевтичним підсумком (і водночас джерелом) усіх інтерпретацій, що стосуються християнського буття-у-світі українців, їх шляху до Творця у всіх трьох поетів, може бути декларація протагоніста з поеми Т. Шевченка “Сон” (1847), яка дозволяє чітко збагнути, що трансцендентна любов до Бога перевіряється екзистенціальною, жертвовною, оберігальною любов’ю до національного буття, батьківщини, упосліджених братів:

...Я Богу помолюсь...  
Я так її, я так люблю  
Мою Україну убогу,  
Що проклену святого Бога,  
За неї душу погублю! [48, т. 2, с. 40].

Заради своєї сплюндрованої окупантами “матері” (рідного буття) – “України убогої” – герой (в якого, за Д. Донцовим, “релігійність” поєднується із “нестямною закоханістю у своїй Україні” [13, с. 13]) готовий

пожертвувати найдорожчим, що є у людини з точки зору християнської релігії – спасінням власної душі. Цей найбільший – національний – ступінь пастирської самопошви, на який може піти глибоко віруючий християнин і який розвиває смислову ідею національної самопошви (а також турботи, історичності, долі, самості) із “Заповіту”, стає суттю християнської віри шевченківської людини. Саме ця типова націоналістична готовність (щоправда у колективному вимірі) становить смисл образів “заступання” у національному гімні Павла Чубинського, котрий, на жаль, не завжди помічається й усвідомлюється широкою публікою: “Душу й тіло ми проложим / За нашу свободу...”.

Витлумачення лжебога та антихристиянської екзистенції здійснюється у літературних досвідах аналізованих авторів загалом також із переважанням онтологічно-екзистенціального ракурсу розуміння над трансцендентно-метафізичним. На відміну від буттєвої (в “чотирикутнику” чи “трикутнику”) християнської екзистенції, екзистенція псевдо-антихристиянська у всіх трьох авторів переважно базується на провадженні “злого” (“злякисного”, “зловредного”) проживання, проживання, що призводить до “спустошення землі” і “знищення людського існування” [9, с. 30]. Виражається вона у тому, що людина й народ, на протигагу нормальному буттю-у-світі, “роблять богів з самих себе”, “служать ідолам”, множачи протилежні “людям” типи присутностей – імперської людини-пана та імперської людини-раба.

Прикладами самовозвеличення та возвеличення ідолів у Т. Шевченка стають, наприклад, ерудовані атеїсти з “Послання” (1845), котрі обожняють себе та своїх чужинців-учителів у модному гуманістично-просвітницькому дусі –

...І все те бачив, і все знаю,

Нема ні пекла, ані Раю,

Немає й Бога, тільки я!

Та куций німець узлуватий...” [48, т. 1, с. 350].

Ідолом для Івана Гуса з “Єретика” (1845) стає гротескний, невідповідний своєму місцю “чернець годований” на “апостольським престолі”, що “людською кровію шинкує” [48, т. 1, с. 289]. Лжебожу сутність мають обоженні своїми рабами (“...й речете, / Що цар наш Бог, і цар надія...” [48, т. 2, с. 233] (“Осія. Глава XIV” (1859)) “несити” руйнівники національного буття – “імператори” та “царі” у “Сні” (1844), “Кавказі” (1845), “Царях” (1848), “Пророкові” (1848), “Неофітах” (1857) та ін. Своєрідним втіленням усіх антинаціональних, імперських “чужих богів”, тих брехливих “ідолів в чужих чертогах” стає протиставлений Богові у “Ликері” (1860) “візантійський Саваоф”: “Збрешуть люде, / І візантійський



Саваоф / Одурить! Не одурить Бог!» [48, т. 2, с. 351]. В образі Саваофа витлумачує герой офіційного “бога” московської православної Церкви, що допомагає поневолювати-спустошувати (“розп’ятім добивати”) будь-яке органічне буття (“світ вольний” у “Світе ясний! Світе тихий!” [48, т. 2, с. 350] (1860)), про що вже достатньо й аргументовано написано (див. розвідки С. Смаль-Стоцького, Д. Донцова, Ю. Бойка, І. Дзюби, В. Пахаренка, Г. Клочка та ін.).

Інтерпретаціями лжебога у протагоніста Є. Маланюка постають Антихрист, диявол, Адонай, “вбогий біс” тощо. Чи не найбільше такого типу образів віднаходимо у “Посланії” (1925-1926), де дається ціла парадигма новітніх ідолів, що доповнює парадигму шевченківську: “цар” і “сов-цар з Чека”, “машина”, “єдиний найсвятіший шлунок”, “матерія”, нігілістичні “ізми”, – усе те, що стає основою “холопських культів”, “рабських схизмів”, “солодкого смороду гуманізму” у самообожненні “підлюдини” й “надлюдини” [29, с. 464 – 467]. У середині ХХ ст. героєві вдається екзистенціально розімкнути, на його думку, усі основні складові “його” – ідола спустошення – диявольської сутності:

...Вже нема личин  
Ще нерозгаданих: вже знаєм всі личини  
Лихого штукаря і лицедія,  
фальшівника і вовкулаки духа,  
Грача й удавача пустої гри [28, с. 536].  
 (“Молитва” (1958))

Для героїні Л. Костенко основним ідолом – “дияволом” – стає радянський “шовінізм” (“Біль єдиної зброї”), хоч зустрічаємо й різні історичні витлумачення лжебога, скажімо, як “свого... бога” [23, с. 126] князя-перевертня Яреми Вишневецького у “Марусі Чурай”, що змушує його плундрувати рідну землю.

Лжехристияни не усвідомлюють брак Бога як брак і влаштовують власне проживання в антисвященній присутності свого кумира, а не Господа, а тому перетворюють національний світ у “сатанинську нісенітницю” [28, с. 594] (Є. Маланюк, “Над зшитком” (1964)) чи “сатанинський спектакль”, в якому “сатана” хреститься, “благословляє” й “виголошує проповіді” захопленим слухачам [22] (Л. Костенко, “Коротко – як діагноз” (1993)). Одними із найбільш конкретних виявів буттєспустошувального псевдохристиянського існування стає фарисейство (позірні побожність чи справедливість, що в суті своїй є “лицемірством і беззаконням” (Мт. 23,27-28)) та ненависть “до брата свого” (1 Йо. 4,20). Саме таким, як бачиться, є сенс антибуттєвих “культів рукотворних” [29, с. 466] у “Посланії” Є. Маланюка чи антилюдяне й антинаціональне

щоденне розп'яття Христа “в мені”, “на всьому білім світі”, коли вже “всі народи – як розкрита рана” [21, с. 366] в “Ісус Христос розп'ятий був не раз...” Л. Костенко. Однак неперевершену за герменевтичною глибиною й естетичною майстерністю інтерпретацію феномену лжехристиянської екзистенції дав Т. Шевченко передусім у “Кавказі”, показавши саму серцевину імперської (“вибраної”) релігійної доктрини, повністю позбавленої священного й божественного, по-ідолопоклонськи язичницької, на прикладі російської православної Церкви середини ХІХ ст.:

Ми християне; храми, школи  
Усе добро, сам Бог у нас!  
.....  
...У нас навчїться!.. В нас дери,  
Дери та дай,  
                  І просто в Рай,  
Хоч і рїдно всю забори!  
.....  
По закону апостола  
Ви любите брата!  
Суєслови, лицемїри,  
Господом прокляті.  
Ви любите на братовї  
Шкуру, а не душу! [48, т. 1, с. 345 – 346]

Добрим контекстом для витлумачення московського православ'я є також згадки про нього у “Щоденнику” як про “главный узел московской старой внутренней политики” (характерними є також критичні характеристики православних священників як “пьяных косматых жрецов”, церков як “капищ”, а архієрейської служби як тибетської чи японської “кукольной комедии”, що очевидно, базувалися на протиставленні української та російської церковних традицій) [49, с. 101, 110, 111, 154]. Однак найпромовистішим виявом антихристиянської, мамонської суті московського православ'я (фарисейським і блюзнірським за суттю “насмїхом” над усім божественним, над сотеріологічним чином Христа) – як “православного поганства” (С. Вігте) [26, с. 199] – стає виправдовування ним імперських царських війн, цього найбільш явного вияву егоїстичного спустошення. Ця псевдохристиянська сутність окреслюється цілком згідно з методикою самого Христа, котра полягає в оцінюванні людей, їх мислення (“дерев”) за наслідками їхньої діяльності (“плодами”) і котрий використовує сучасна христологія [7; 18]: “Виплекайте дерево добре, то й плїд його добрий; а посадїть дерево погане, то й плїд його поганий. Бо дерево пїзнається з плоду” (Мт. 12,33). “Плоди”

лицемірного християнства жахаюче “погані” й очевидні для незмаргіналізованої присутності – “кража”, війна”, “братня кров”:

Храми, каплиці, і ікони,  
І ставники, і мирри дим,  
І перед обра[зо]м Твоїм  
Неутомленнє поклони.  
За кражу, за війну, за кров,  
Щоб братню кров пролити, просять  
І потім в дар Тобі приносять  
З пожару вкрадений покров!! [48, т. 1, с. 346]

Очевидним постає протилежність такого типу існування християнському проживанню, яке оберігає, а не спустошує буття. Загалом видається суттєвим помітити суголосність висловлених українськими поетами смислових ідей деяким культурологічним ідеям “релігійного націоналізму” [37, с. 57] чи націоналізму як форми “політичної релігії” [36, с. 39] (Е. Сміт), а також думкам богословів, філософів та вчених у межах метадискурсивного досвіду націологічної христології.

З іншого боку, з’являється можливість виявити, що українська людина та народ існують не лише в межах гайдегерівського “чотирикутника” (землі, неба, смертних і Божественних Сутностей), а й у межах національно-екзистенціального “трикутника” – Бога, Батьківщини (України), свободи – вперше чітко художньо вираженого та витлумаченого на рівні наскрізних образів, змістових концептів та смислових ідей у поезії Т. Шевченка (звідси й пропонується назва “трикутника” – шевченківський). Якщо “чотирикутник” німецького філософа постав на основі осмислення насамперед повсякденного та історичного нормального (автентичного) тут-буття та імпліцитного рефлексійного протистояння спустошенню, породженому передусім внутрішньою несвободою на базі західного (конкретніше – німецького) технократичного “розрахункового мислення”, то “трикутник” Т. Шевченка, з’являється як буттєва структура екзистування людини, що поетично (і явно!) протистоїть спустошенню, спричиненому передусім несвободою зовнішньою – чужоземною колонізацією. (Саме в “трикутнику” передусім проявляється те злиття національної та екзистенціальної парадигм, що називають “буттям української людини в умовах колоніальної агресії” [5, с. 64].) У цьому, на нашу думку, полягає основна відмінність і спільність між гайдегерівським та шевченківським типами екзистенціалізму та герменевтики (буттєво-історичного мислення). Спільним моментом є також те, що в “трикутнику”, як і в структурі німецького філософа, елементи є невід’ємними і взаємопов’язаними. Вивищення котрогось

над іншими, вилучення чи спотворення бодай одного з них унеможливує повноцінну екзистенцію української присутності. Українець та українці, звідси, можуть повноцінно існувати лише як вільні християнські національні присутності.

У цій студії ми намагались окреслити, деякою мірою підсумовуючи попередні аналізи, інтерпретацію в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка і Л. Костенко екзистенціалу Бога та відповідних йому понять – християнського тут-буття, лжебога (ідола) та псевдохристиянського існування. Бог у поетичних досвідах витлумачується переважно в екзистенціальному, а не трансцендентному плані. Структурована сутність Його (Краса, Любов, Сила, Істина, Слово, Справедливість, Життя, Кара, Боротьба тощо) з'являється із по-національному зображених сфер священного та божественного. Так поетично показується, цілком в інкультураційному дусі, національний “шлях до божества”. Бог постає передусім як український Господь – творець й опікун (євангельський “добрий пастир”) українського світу й української присутності. Українське тут-буття розуміється як активне “поетичне” проживання в присутності й очікуванні Бога, на противагу антихристиянському існуванню – проживанню в присутності спустошувальних імперських ідолів. При цьому трансцендентна любов до Бога перевіряється екзистенціальною, оберігальною, жертвною (перевіреною вчинками) любов'ю до національного буття, батьківщини. Таким чином, Бог постає як фундаментальний екзистенціал-експлікат, що конституює основоструктуру національного сенсу екзистенції літературної присутності.

#### Література:

1. Аббаньяно Н. Мудрость философии. СПб.: Алетейя, 2000. 311 с.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О.Погинайко; наук. ред. Р.Семків. К.: Смолоскип, 2008. 360 с. та ін.
3. Бойко Ю. Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури. *Бойко Ю. Вибране: У 3 т.* Мюнхен, 1971. Т.1. С. 261-312.
4. Бойко Ю. Шевченко і релігія. *Бойко Ю. Вибране: У 3 т.* Мюнхен, 1971. Т.1. С.101.
5. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму. *Слово і Час.* 2003. № 6. С. 64 – 70.
6. Бофрэ Ж. О християнской философии. *Жильсон Э. Избранное: Христианская философия* / Пер. с франц. и англ. М.: “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2004. С. 674 – 682.
7. Вейль С. Укорінення Пролог до декларації обов'язків щодо людини. *Вейль С. Укорінення. Лист до клірика.* К.: “Д.Л.”, 1998. С. 3 – 233.
8. Гайдеггер М. Будувати, проживати, мислити. *Возняк Т.С. Тексти та переклади / Худож. оформлення автора.* Харків: Фоліо, 1998. С. 313 – 332.

9. Гайдеггер М. Вечірня розмова в таборі для військовополонених. *Українські проблеми*. 1998. № 1. С. 106 – 121.

10. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 198 – 207.

11. Гайдеггер М. Навіщо поет? *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 182 – 197.

12. Гадамер Г.-Г. Про істинність слова. *Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Вибрані твори* / Пер. з нім. К.: Юніверс, 2001. С. 28 – 51.

13. Донцов Д. Незримі скрижалі Кобзаря (Містика лицарства запорозького). Торонто: Гомін України, 1961. 231 с.

14. Забужко О.С. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. К.: Наукова думка, 1992. 118 с.

15. Забужко О.С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. К.: Абрис, 1997. 144 с.

16. Зборовська Н. Без задавнених комплексів і стереотипів. *Слово і Час*. 1997. № 3. С. 23 – 26.

17. Іванишин В. Рецепція Благовістя. *Іванишин В. Державність нації. Збірка праць. Том I* / За ред. Петра Іванишина. Тернопіль: Астон, 2009. С. 596 – 618.

18. Іванишин П.В. Аберация християнства, або Культурний імперіалізм у шатах псевдохристології (основні аспекти національно-екзистенціального витлумачення): Монографія / Іл. Г.Доре. Дрогобич: ВФ “Відродження”, 2005. 268 с.

19. Іванишин П. Художня герменевтика Івана Франка: пролегомени до христологічної інтерпретації (на матеріалі “Святовечірньої казки”). *Франкознавчі студії* / Ред. кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтюк, В.Винницький та ін. Дрогобич: Вимір, 2002. Випуск другий. С. 205 – 227.

20. Костенко Л.В. Берестечко: Історичний роман. К.: Укр.. письменник, 1999. 157 с.

21. Костенко Л.В. Вибране. К.: Дніпро, 1989. 559 с.

22. Костенко Л. Коротко – як діагноз. *Літературна Україна*. 1993. 14 жовтня.

23. Костенко Л.В. Маруся Чурай: Іст. роман у віршах. К.: Рад. письменник, 1979. 189 с.

24. Костенко Л. Поезії. Балтимор-Париж-Торонто: Смолоскип, 1969. 357 с.

25. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навчальний посібник. К.: Либідь, 1997. 224 с.

26. Маланюк Є. До проблеми большевизму. *Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. Том другий*. Торонто: Гомін України, 1966. С. 134 – 207.

27. Маланюк Є. З нотатника. *Маланюк Є. Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи* / Серія “Ad fontes. До джерел”. Львів: Світ, 2005. С. 319 – 345.

28. Маланюк Є. Поезії (Упорядк. та передмова Т.Салиги, примітки М.Старовойта). Мистецьке оформлення О.Тищука. Львів: УПП ім. Івана Федорова; “Фенікс Лтд”, 1992. 686 с.

29. Маланюк Є. Посланіє. *Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. Том другий.* Торонто: Гомін України, 1966. С. 454 – 466.
30. Ницше Ф. Антихрист. *Ницше Ф. Сборник / Пер. с нем.* Мн: ООО «Попурри», 1997. С. 297 – 372.
31. Ольжич О. Незнаному Воякові: Заповідане живим. К., 1994. 432 с.
32. Прохорова И.М. Мастер Экхарт. *Антология средневековой мысли (Теология и философия европейского Средневековья): В 2 т. Т.2 / Под ред. С.С.Неретиной; сост. С.С.Неретиной, Л.В.Бурлака.* СПб.: РХГИ, 2001. С. 388 – 391.
33. Розумний Я. “Москалева криниця” примруженим оком. *Слово і Час.* 1991. № 11. С. 57 – 63.
34. Сантаяна Дж. Витлумачення поезії та релігії / Перекл. з англійської. Львів: Ініціатива, 2003. С. 28.
35. Словарь средневековых терминов. *Антология средневековой мысли (Теология и философия европейского Средневековья): В 2 т. Т.2 / Под ред. С.С.Неретиной; сост. С.С.Неретиной, Л.В.Бурлака.* СПб.: РХГИ, 2002. С. 512 – 608.
36. Сміт Е.Д. Націоналізм: Теорія, ідеологія, історія / Пер. з англійської. К.: “К.І.С.”, 2004. 170 с.
37. Сміт Е.Д. Національна ідентичність. К.: Основи, 1994. 224 с.
38. Стасяк С.Я. о., Завіла Р. о. Основи догматичного богослов'я. Львів: Місіонер, 1997. 312 с.
39. Франко І. Молитва за ворогів. *Франко І. Збір. творів: У 50 т.* К.: Наукова думка, 1983. Т. 39. С. 163 – 174.
40. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. *Франко І. Збір. творів: У 50 т.* К.: Наукова думка, 1984. Т. 41. С. 194 – 471.
41. Франко І. Радикали і релігія. *Франко І. Зібрання творів: У 50 т.* К.: Наукова думка, 1986. Т. 45. С. 268 – 272.
42. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. Пер. с англ. 2-е изд. Москва: Политиздат, 1983. 703 с.
43. Хайдеггер М. Записки из мастерской. *Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет.* Пер. с нем. / Составл., переводы, вступ. статья, примеч. А.В.Михайлова. Москва: Издательство “Гнозис”, 1993. С. 265 – 267.
44. Хайдеггер М. Исток художественного творения. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе.* Москва: Издательство Московского университета, 1987. С. 264 – 312.
45. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме. *Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления.* Пер. с нем. Москва: Республика, 1993. С. 192 – 221.
46. Хайдеггер М. Поворот. *Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления.* Пер. с нем. Москва: Республика, 1993. С. 253 – 259.
47. Шевченко Т.Г. Листи. *Шевченко Т.Г. Зібрання творів: У 6 т. (вид., автентичне 1-6 томом “Повного зібрання творів у дванадцяти томах”)* / Редкол.: М.Г.Жулинський (голова) та ін. К.: Наук. думка, 2001. Т. 6. Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т.Шевченком або за його участю. 2003. С. 11 – 239.

48. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М.Г.Жулинський (голова) та ін. К.: Наук. думка, 2001. Т.1: Поезія 1837 – 1847. 784 с.; Т. 2: Поезія 1847 – 1861. 784 с.

49. Шевченко Т.Г. [Щоденник]. *Шевченко Т.Г. Зібрання творів: У 6 т. (вид., автентичне 1-6 томом "Повного зібрання творів у дванадцяти томах")* / Редкол.: М.Г.Жулинський (голова) та ін. К.: Наук. думка, 2001. Т. 5. Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. "Букварь южнорусский". Записи народної творчості. С. 11 – 191.

50. Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції. *Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1.* / Ред. рада: В.О.Шевчук та ін.; Упоряд. та приміт. Р.М.Корогодського; Худож. оформ. серії І.М.Гаврилюка, О.Д.Назаренка; Іл. С.Г.Якутовича. Харків: Фоліо, 1998. С. 161 – 196.

51. Burzuńska A., Markowski M.P. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik.* Kraków: Znak, 2006. 595 s.

52. Japola J. Religia a literatura w USA – co badać? O kłopotach metodologicznych uwag kilka. *Z Bogiem przez wieki. Inspiracje i motywy religijne w literaturze polskiej i literaturach zahodnioeuropejskich XIX i XX wieku. Zbiór rozpraw i artykułów* / Pod redakcją Piotra Żbikowskiego. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej szkoły pedagogicznej, 1998. С. 371.

53. *Literatura. Teoria. Metodologia.* Pod redakcją naukową Danuty Ulickiej. Warszawa, 2001. 512 s.

54. *Powrót wielkiej teorii w naukach humanistycznych.* Pod redakcją Quentina Skinnera. Lublin: Wydawnictwo uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1998. 240 s.

## СВЯТООТЦІВСЬКА ТРАДИЦІЯ ТА ХРИСТІЯНСЬКА ФІЛОСОФІЯ У ТВОРЧОСТІ БОГДАНА ІГОРЯ АНТОНИЧА

Творчість Богдана Ігоря Антонича – одна з найяскравіших і значущих сторінок української літератури. І саме цей поет, якому було відміряно такий короткий час земного життя, став одним із найбільш досліджуваних авторів у сучасному українському літературознавстві.

Е. Ронкі, розвиваючи думку Аристотеля про те, що «кожен поет є богословом», наголошує, що “у кожному чуває сторож та експерт божественних речей. Кожен є дверима богів. Кожному властиве вміння «бачити серцем», бачити з ласкавістю та силою; говорити про Бога зсередини себе” [14, с. 35 – 36]. Вважаємо, що творчість Б. І. Антонича якнайкраще репрезентує цю тезу завдяки глибокому й оригінальному світосприйняттю, яке годі вписати в певний канон чи віднайти йому аналоги. Аналізуючи поетичну спадщину митця, зауважуємо дотичність поета до святоотцівської традиції та християнської філософії, найбільше паралелей простежуємо зі світоглядом св. Франциска Асизького та філософією Григорія Сковороди. Звичайно, тут не йдеться про жодне наслідування, а радше про близькість поглядів на Бога, Святе Письмо та навколишній світ винятково талановитих і чутливих особистостей.

Святий Франциск Асизький – один із найвідоміших святих Католицької Церкви, який жив у 1181 – 1226 рр. Його святість полягала в беззастережному служінні “мадонні Убогості”, постійній покуті, самовідданій любові до всього, що створив Господь. Йосиф Рацінгер каже, що через діяння святого Франциска Христос по-новому ввійшов в історію, по-новому виявляв Своє Слово і Свою Любов, оновлював Свою Церкву і спрямовував історію на Себе [13, с. 274].

Особливо привертає увагу ставлення святого Франциска до природи, яка, на його думку, носить печать Творця. Красу створінь він з неабияким поетичним хистом описав у творі “Гимн братові Сонцю”.

Благоговійне поклоніння Творцеві та злиття, ототожнення себе з природою спостерігаємо у творах Богдана Ігоря Антонича, якого через це багато дослідників намагалося втиснути у рамки язичницького світогляду. Проте Іван Огієнко, Микола Ільницький, Ірина Бетко та інші літературознавці пояснюють пантеїстичну природу світовідчуття



Б. І. Антонича тим, що поет народився на мальовничій Лемківщині, отож краса природи і всього довкілля стала для нього одним із засобів богопізнання й богопоклоніння. Так, Іван Огієнко, осмислюючи «пантеїстичну» природу світовідчуття Б. І. Антонича, пише: “Тільки зовсім непотрібно вживає Антонич модного слівця «поганин». Та чи ж християнство, особливо первісне, забороняє злитись із природою? Чи ж Христос не кохав палко природу? Чи найкраща Його наука не зв’язана з горами, річкою та морем? Чи поет, що створив Псалтиря, не співає пісень природи? Чи Антонич забув сотні щирих подвижників-християн, що кидали світ цей та йшли на природу? Чому наші давні монастирі були положені в найпоетичніших містинах? Тільки з пізнання величі й краси природи глибоко пізнаємо свого Бога, а для цього зовсім непотрібно ставати аж поганином” [10, с. 215]. Микола Ільницький з цього приводу пише, що “монастирі і справді були «положені в найпоетичніших містинах», але ідеологія християнства, навіть раннього, мала небагато спільного з молодістю і красою природи, яким поет співав гимн” [7, с. 68]. Натомість дослідник вважає, що біос у творчості Антонича «виступає не тільки як вітальна сила, своєрідна еротика природи, а як філософія, притаманна язичницькому світосприйняттю, чи як пантеїстичне сприйняття природи. Християнськи орієнтовані критики докоряли поетові за таке впоєння біологічною розкішшю життя, але не забуваймо, що християнська віра змогла утвердитися на українському ґрунті, абсорбувавши риси дохристиянської обрядовості і збагатившись ними, достосувавши їх до канонів християнської релігії (...) Тому Антонич у “Пісні про дочасне світло” відважився сказати: “Із уст моїх поганських спів тече Христовий” [7, с. 185].

Ірина Бетко наводить свою мотивацію надмірно чутливого ставлення Богдана Ігоря Антонича до природи: “(...) релігійне виховання сприяло особливо загостреному переживанню глибоко специфічної краси Лемківщини, підсвідомо породжуючи думки про природу рідного краю як про досконале Боже творіння, а також про те, що тут – «у горах, де ближче сонця» – люди якимось і до Бога ближче” [3, с. 175]. Микола Ільницький пояснює феномен Антоничевого світосприйняття за допомогою світоглядної концепції Григорія Сковороди: “Антонич проповідував філософію пантеїзму в сквородинівському розумінні, де природа мислить, де духовне начало розчинене в самій природі” [5, с. 141]. Ганна Токмань звертає увагу на проблему “двоєвірства” поета: “Терни зневіри, про які пише поет, як і неоднораз деклароване язичництво, не заперечують християнської віри його ліричного героя. Чесна сповідь людини, яка йде до Бога протягом усього свого життя, худож-

ньо-спонтанно відбита в Антоничевій поезії (...) Ліричний герой збірки чує не тільки оркестр, яким диригує Бог, а й катеринку диявола, проте його вибір – Велика гармонія Божої музики” [21, с. 50].

Один із найбільш впливових теологів ХХ століття, філософ-екзистенціаліст Пауль Тілліх пише про природу як засіб Одкровення: “Не існує жодної реальности, речі чи події, які не могли б стати носіями таїни буття і які не змогли б увійти в кореляцію Одкровення” [20, с. 130]. Радість спілкування з природою в Антонича не переходить у заперечення єдиного Бога – навпаки, потверджує Його одиничність, бо говорить душі про Велику гармонію, створену однією рукою. Ганна Токмань зауважує, що саме це вводило в оману багатьох дослідників, які надмірну життєлюбність і замилювання природою вважали привілеєм язичництва, тому трактували Богдана Ігоря Антонича як язичника [21, с. 43].

Поезія “Самаритянка біля криниці” – цілком у стилі Антоничевого благоговіння перед красою сотвореного світу, при цьому митець ніколи не ототожнює створіння з Богом, він лише акцентує на Божій всюдиприсутності, величі, досконалості:

Все ж ця краса, хоч нескладна й нехитра, серця не напоїть  
водою, що по ній уже не прагнем більше. Зовсім інше!

Вода краси учить нас прагнути вище, тонше і світліше [1, с. 160].

На користь того, що Антоничеве благоговіння перед природою не варто приписувати язичництву, свідчать приклади з життя багатьох святих Східної і Західної Церков, для яких навколишній світ – досконале творіння Божих рук, навіть псалмопівець захоплено вигукує: “Які величні діла Твої, Господи, все премудро сотворив еси!” (Пс. 103, 24). З цього приводу Василій Великий каже: “Повірівши Мойсееві, що сотворив Бог небо і землю, прославмо найкращого Художника, який премудро й мистецьки створив світ, і з краси побаченого осягнемо Того, Хто перевищує всіх красою і величчю Своєї сили перевершує всяке розуміння” [19, с. 13]. Проте лише людина преображена, оновлена у Святому Дусі здатна відчутти первісну гармонію Едемського саду. Одним із найбільш промовистих прикладів такого тонкого світовідчуття є феномен уже згаданого святого Франциска з Асизу, про якого Марія Стікко пише, що мав дар бачити красу і вмів насолоджуватися нею, коли ще був мирянином, але тоді його тішили і притягали тільки вишукані й дорожчі речі. Лише після великого відречення він почав вникати у красу природи, якою раніше захоплювався лише поверхово. Після навернення він у кожній речі почав добачати Божу печать: дерево означало для нього хрест; камінь – Ісуса Христа, названого у Святому Письмі Наріж-

ним Каменем; вода завжди означала Господа, бо виходить із джерела життя вічного; сонце теж нагадувало йому про Бога, бо воно – символ справедливості [18, с. 205].

Символічне бачення світу зовсім не витісняло реального погляду на речі. Воно вдосконалювало його, робило чутливішим і глибшим, бо погляд уже не зупинявся на зовнішньому вигляді, а заглиблювалося у витюки. Це мало важливі наслідки. По-перше, Франциск розумів, що створіння не були для нього джерелом спокуси, як для багатьох аскетів, що жили перед ним, а творіннями Божими, які безперестанку повертають людину до Творця. По-друге, святий Франциск, наділений здатністю навіть у звірах, рослинах і камінні бачити творіння Отця всього сущого, ніколи не думав про них як про нижчих, а вважав їх братами, ставився до них з любов'ю і повагою, тому вони в ім'я Бога розмовляли з ним. “Його душа, очищена покутою та піднесена любов'ю, здобула право царювати над природою, якою користувався Адам у земному раю і втратив, згрішивши. Людині, що знову стала безгрішною, підкоряється все живе у своїй невинності” [18, с. 206]. Любов до творінь була виявом любові до Бога Отця, у якій набуває сенсу людське життя.

У такому ж контексті розмірковує Е. Ронкі: “Покірна радість життя, сповнена вдячністю та повагою до осіб і речей, ім'я яких позначено печаткою Краси, дає змогу насолоджуватися життям, сповнюючи нас не язичницькою, а релігійною радістю. Це все стає прославою Того, Хто створив речі добрими. Це стає першою Літургією, яка триватиме завжди (...) Аби стати частиною автентичної та особистої зустрічі з Богом, мало доктрин, що народжуються з катехези, – потрібна сила привабливості, піднесення та радісний ентузіазм, як у коханні, як у радісному вигуку: “Яка краса!” Інакше сухі доктрини дадуть життя лише смутку, холоду, віддаленню та скованому кригою серцю (...) Рядок поета є вікном-пророцтвом, через яке видно вічність, через яку бачиш щось більше за наш світ, щось глибше та гарніше; світ не є простою збіркою фактів, це – відкрита книга, майбуття, Едем, який знову довірили тим, хто доглядатиме за ним та сприятиме його розквіту. Адже земля належить тим, хто відчуває її красу й чинить її кращою (Б. Брехт)” [14, с. 31 – 35].

За декілька років до смерті св. Франциск відчув необхідність словесно представити свій “епілог життя”, у якому достовірно, з перших уст була б викладена його життєва позиція. Так був створений гімн Господнім творінням, який особливо цінний тим, що написаний хворою убогою людиною в надзвичайно складних життєвих обставинах.

Всевишній, всемогутній, предобрий Господи,  
Тобі належить хвала, слава, честь і всі благословення.  
Будь прославлений, мій Господи, з усіма Твоїми створіннями,  
особливо з братом Сонцем, що гріє нас і звеселяє Тобі на славу.  
Він прекрасний, променистий у світлому німбі –  
Твоє він, Всевишній, відображення.  
Будь прославлений, мій Господи, за брата Місяця і за сестрички Зорі;  
Ти створив їх на небі яскравими й чудовими.  
Будь прославлений, мій Господи, і за Вітер, і Дощ, і ясний День,  
і за всяку погоду, яка дарує твоїм створінням прохарчування.  
Будь прославлений, мій Господи, за сестру нашу Воду,  
що така корисна, покірна, дорогоцінна й чиста.  
Будь прославлений, мій Господи, за Вогонь, яким освічуєш  
незоряну ніч, бо він прекрасний, радісний і сильний.  
Будь прославлений, мій Господи, за матір нашу Землю,  
що годує і вирощує нас, родить різні плоди,  
барвисті квіти і трави [18, с. 279].

“Щоб так звернутися до нижчих створінь, – пише Марія Стікко, –  
треба було проникнути в тайну їхнього життя і зламати протиставлення  
між природою і Богом, між матерією і духом” [18, с. 281]. Згодом святий  
Франциск доповнив цей твір похвалою Музиці, Тілу, Смерті, Вітчизні.

У християнському світогляді св. Франциска з’явився новий спосіб  
любити Бога і Його створіння. Язичницький світ любив тільки ство-  
ріння, старозавітний світ любив Бога, але любов’ю рабською, христи-  
янський світ любив Бога вже синівською любов’ю, але часто нехтував  
Його створіннями, боявся їх, як спокуси, бо ще не визрів до нового  
евангельського погляду на природу. Проте святий Франциск “зумів  
увійти у сопричастя зі створеними речами з тим людським співчуттям,  
яке властиве поетам, і з тим божественним співчуттям, яке властиве  
святим” [18, с. 282].

Художньою ілюстрацією постулатів Франциска Асизького може  
слугувати поетична творчість Б. І. Антонича, адже він – автор “Гімну  
життя”, а твори зі збірки “Велика гармонія” “Deus Magnificus” (“Велич-  
ний Господь”), “Te Deum Laudamus” (“Тебе, Бога, хвалимо”), “Magnifi-  
cat” (“Величання”) варто розглядати як єдине велике славослов’я боже-  
ственній всюдиприсутності:

На найвищій недеї гір – є Він,  
на найглибшій моря дні – є Він.  
На небі, гамазеї гір – є Він,  
в кожній ночі, в кожному дні – є Він.

Його чути в шумі вітру та морських бурхливих пін,  
всюди, всюди є – Великий та Єдиний [1, с. 92].

Для образности й ритмічності тексту, а також для поєднання структурних елементів твору Б. І. Антонич часто послуговується анафорою:

Для Тебе море грає осяйний, палкий псалом,  
Для Тебе вітер громові лункі пісні співа,  
Для Тебе лютий буревій морським хвилює дном,  
Для Тебе шепотом шовковим шелестить трава [1, с. 112].

У Франциска Асизького таким об'єднувальним елементом слугує рефрен “Будь прославлений, мій Господи!”

У Франциска Асизького та Богдана Ігоря Антонича простежуємо спільні риси в поглядах на Ісуса Христа. У поезії “Божий Агнець” Христос, за біблійною традицією, криється в образі ягняти (пророцтва Єремії “Я, немов плохе ягнятко, що на заріз ведуть його” (Єр. 11, 19), Ісаї “Його мордовано, та Він упокорявся й не розтуляв Своїх уст; немов ягня, що на заріз ведуть його” (Іс. 53, 7)). Ягня – тварина надзвичайної лагідності і смирення, саме на основі такої подібності цей образ-символ вживається на позначення Ісуса Христа – непорочного Агнця Божого, Який бере на себе гріхи світу, щоб спокутувати їх ціною власної крові. Про Франциска Асизького згадують, що ягнята викликали в нього особливу ніжність, він не вважав їх дурними, а добачав у них лагідність і покору – риси, притаманні самому Христові [18, с. 203]. Отже, як у сприйнятті св. Франциска Асизького, так і в Богдана Ігоря Антонича Бог насамперед милосердний і лагідний, а не справедливий і караючий. Саме Божа любов і довготерпеливість слугують для християн тою притягальною силою, яка викликає замилювання Богом. Такі взаємини між Творцем і творінням мають значно оптимістичніші перспективи, ніж ті, які побудовані на примусі й острасі бути покараним за кожен переступ. Особистий зв'язок із Богом народжує радість, надію, які є надбанням великих святих, а серед них – Франциска Асизького. Світлою тональністю й оптимізмом пронизана більшість християнських творів Богдана Ігоря Антонича (“*Ut in omnibus glorificetur Deus*”, “*Te Deum laudamus*”, “*Veni Sancte Spiritus*”, “*Gloria in excelsis*”, “*Magnificat*” тощо). Смуток у ліричного героя проглядається лише тоді, коли він, маючи делікатне сумління, відчувається винним у тому, що піддався на вмовляння диявола-спокусника і зранив гріхом досконалу Божу любов (це вірші “*Apage satanas*”, “*Confiteor*”).

Для Б. І. Антонича все, що існує поза Богом, – темрява. І лише Христос – “для віч вічне світло”, “по темряві рання просвіта”, “пісня сонця і ясного дня”. Святий Франциск Асизький теж найбільше захоплювався

світлом, як завжди новим дивом – світлом сонця, світлом вогню, і говорив, що кожного ранку, як тільки зійде сонце, усі створіння повинні прославляти Бога, Який створив його для нас [18, с. 204].

“Книга Лева” Б. І. Антонича – це своєрідна реактуалізація книг Старого і Нового Завітів з особливим акцентом на акти творення світу. У “Баладі про пророка Йону” поет за допомогою ліричного героя намагається проникнути в таємницю буття, знайти дефініцію прекрасного й потворного, збагнути сенс того, що виходить за межі людської логіки. Пророк Йона має поважну місію – бути речником “Того, що сонце звільнює від ночі криг”, “Того, що із долоні кидає вітри”, “Того, що гасить ночі й світить свічі днів”, “Того, що створює й винищує світи”, і закликати всіх мешканців морської безодні прославити Господа. Тому пророк Йона – один із прообразів Ісуса Христа: як Йона три дні перебував у череві риби і звідував морські безодні, так Христос перебував у гробі й зійшов до аду, щоб принести спасіння та подарувати гідність Божих дітей усім ув’язненим від часів Адама. Святий Франциск Асизький виконує схожу місію, адже “з висоти божественної любови він знову сходить до створінь, відчуваючи до них найзворушливішу ніжність, він споглядає їх, захоплюється ними, голубить їх очима, ніби говорить вогню, воді, зорям травам: «Ви не знаєте, які ви прекрасні створіння! Але якщо так, то я говорю вам про це! Ви заслуговуєте на захоплення – я даю вам його. У вас немає свідомости – у мене вона є, і за вас я вихваляю і дякую Тому, Хто створив вас, як створив мене, бо в Ньому ви мої брати і сестри»” [18, с. 281].

Отже, намагаючись збагнути світоглядні особливості Богдана Ігоря Антонича, віднаходимо чимало спільних рис зі святим Франциском Асизьким, який “бачив внутрішню красу речей і у творінні шукав Творця” [18, с. 281]. Окрім осмислення божественної всюди-присутности, поет мав подібне до Святого Франциска розуміння смерті, йому притаманне таке ж тонке відчуття музики, така ж екстатична життєлюбність.

Б. І. Антонич чітко розрізняє поняття “дух”, “душа”, “серце”. В українській літературі, зокрема поезії, в активному вжитку перебуває “душа” та “серце” здебільшого як емоційний центр, проте значно менше застосування в художній творчості має “дух”, адже він часто ідентифікується з “душею”, хоча богослов’я чітко розмежовує ці поняття. Апостол Павло в Посланні до Євреїв пише: “Бо Боже Слово живе та діяльне, гостріше від усякого меча обосічного, проходить воно аж до поділу душі й духа, суглобів та мозків, і спосібне судити думки та наміри серця” (Євр. 4, 12). “«Дух» часто означається як «душа душі»” [26, с. 38]

У творах Б. І. Антонича спостерігаємо глибоке розуміння специфіки душі та серця. Наприклад, у поезії “Advocatus diaboli” читаємо: “Моя душа поплямлена життям і злом, але поглянь на серце” [1, с. 93]. У біблійних текстах поняття “душі” і “серця” часто взаємозамінюються, однак з наведених вище рядків висновуємо, що серце в розумінні автора є вищою субстанцією, ніж душа, адже саме за його налаштуванням Бог буде судити людину:

Тоді Ти покладеш на терези ваги  
всю гордість, всю мою любов,  
глядітиму без ляку, хоч не був плохий,  
бо серце переважить знов [1, 93].

Душа більше піддається різноманітним негативним впливам, а серце – сфера божественного володіння. Стан людського серця проєктується на цілу людину, тому поет дбає про те, щоб його серце перебувало в мирі з Богом, наслідком чого є гармонія в найширшому розумінні цього слова.

“Філософія серця” здобула глибоке теоретичне обґрунтування у творчому доробку визначного українського філософа Памфіла Юркевича. На його думку, релігійне переживання відкриває той факт, що серце є глибшою основою духовного життя, ніж розум. Філософ доводить, що Святе Письмо трактує серце як центр духовного життя людини, як особливий орган сприйняття Божої благодаті [27].

Кордоцентризм у біблійному розумінні, а також в осмисленні Г. Сковороди та П. Юркевича був надзвичайно близький Б.-І. Антоничеві, адже поет часто художньо опрацьовував тему зустрічі людини з Богом. У вірші “Дві дороги” він пише:

(...) розминулись поруч себе дві дороги:  
Ти теж шукав мене – у моїм серці [1, с. 91].

Ліричний герой ділиться з читачем власним досвідом духовного життя й висновками, до яких прийшов: Бог – не в обрядах, не в зовнішньому почитанні, не в інтелектуальному пізнанні, Його трон – людське серце, тому Він просить: “Сину, дай Мені своє серце” (Пр. 23, 26).

Поняття “гармонія” у творах Богдана Ігоря Антонича часто пов’язане зі щастям. У “Великій гармонії” подибуємо три вірші, у яких поет концептуально підходить до питання щастя: “Amen” (“Щоб серце доспівало, його ти переминь. До щастя треба мало: гармонії. Амін”) [1, с. 89], “Наївність” (“Малі до щастя дверці: захоплення та неба, гармонії у серці, нічого більш не треба”) [1, с. 99], “Triangulum (Віра, надія, любов, ч. 1)” (“Бо щастя це трикутник, а в нім три боки: віра, надія, любов”) [1, с. 106].

Для Богдана Ігоря Антонича як людини й поета вкрай важливо було знайти відповідь на питання: у чому щастя? чи воно можливе? як його осягнути? Позаяк “Велика гармонія” – збірка християнської лірики, то, зрозуміло, що ключ до щастя поет віднаходить на сторінках Святого Письма, зокрема Євангелія – Благієї Вісти. Уже з перших днів Свого прилюдного служіння Ісус Христос вказує шлях до щастя, проголошуючи блаженства в Нагірній проповіді. Він для того і прийшов на землю, щоб закликати вірних “увійти в радість Пана свого” і зробити її загальнодоступною (Мт. 25, 21). Упродовж усієї земної місії Спаситель часто наголошував на тому, що щастя не в земних скарбах, а небесних благах, що радість чистого серця вже є передсмаком Царства Небесного тощо. Перш ніж повернутися до Небесного Отця Воскреслий особливо зупинявся на трьох стрижневих словах: мир, любов та радість. Біблія визначає мир як стан добробуту щоденного існування, як стан людини, яка живе в гармонії з природою, собою та Господом [17, с. 424]. Жак Філіп наголошує, що Господь є Богом миру. Він говорить і діє лише в атмосфері миру, а не неспокою та хвилювання. Пригадаймо собі досвід пророка Іллі на Хориві. Бог не перебував ні в потужному вітрі, ні в землетрусі, ні у вогні, а в “лагідному вітерці” (1 Цар. 19, 12) [23, с. 9]. Для християнина мир – це велике благо, тому що сам Христос дарував його Своїм апостолам: “Мир вам” (Лк. 24, 36; Йо. 20, 19), “Мир залишаю вам, Мій мир даю вам” (Йо. 14, 27), “Мир домові цьому” (Мт. 10, 12; Лк. 10, 5). Побажання і прагнення миру згодом увійшло в літургійну традицію Церкви, адже більшість церковних богослужень містять прохання про мир: “В мирі Господеві помолімся”, “За мир з висот і спасіння душ наших Господеві помолімся”, “У мирі вийдім”. Мир – це той стан, якого прагне людина після виснажливої духовної боротьби зі злом. Людині, чие серце обтяжене пристрастями, незнайомий стан духовного миру та радости, і навпаки, якщо людина живе в мирі з Богом, ближніми, навколишнім світом, тоді її серце наповнюється неземною, непроминальною радістю, і це не емоції, а стан її духа, душі і тіла. Папа Франциск каже, що відзнакою та печаттю християнина є радість. Він наголосив, що сумний християнин – це абсурдна річ, підкресливши, що Святий Дух вчить любити й переполює радістю, адже в Посланні до Галатів апостол Павло пише, що “плід Духа: любов, радість, мир” (Гал. 5, 22). Над темою миру та радости розмірковують і Святі Отці: “Мир – це простота духа, умиротвореність сумління, спокій душі, зв’язок любови. Мир – це порядок, гармонія в кожному з нас, це постійна радість, яка народжується від свідчення чистого сумління, це свята радість серця, у якому панує Бог. Мир – це шлях до досконалости. Або ще краще: у мирі міститься



досконалість” [23, с. 75]. Тома Кемпійський каже: “Веселість праведних є ради Бога і в Бозі, і радість їхня правдива” [22, с. 122]. Йосиф Рацінгер наголошує, що погіршення стосунків із Богом є вищою усіх отруєнь людини, їх покращення – головною умовою миру в світі. Лише примирена з Богом людина може примиритися і сама з собою та бути в собі гармонійною, і лише примирена з Богом та собою людина може зміцнювати мир навколо себе та в цілому світі [13, с. 100]. Український філософ Григорій Сковорода, який світоглядно вельми близький до Антонича, висновує: “Плоди блаженного життя є радість, радісність, насолода. А корінь їх є спокій серця” [24, с. 230].

У творчості Антонича поняття “щастя”, “гармонія”, “мир”, “радість” – майже синоніми. Те, що розмаїття земних радощів не має нічого спільного з істинним щастям, поет у своїх творах декларує неодноразово. У поезії “Momentum cum Deo” (“З Богом сам на сам”) Богдан Ігор Антонич художньо зобразив спокуси “цього світу”, життя, “повне чару, принад”, манить ліричного героя, «блищить із зрадливих заслон» [1, с. 94]. Проте епітет “зрадливі” засвідчує, що поет розгадав усю марногу світських зваб. З цього огляду доречними є розмірковування Йоана Золотоустого, який каже: “Справді, не велич влади, не многота грошей, не велика могутність, не міцність тілесна, не розкішний стіл, не блискучий одяг, не інші людські переваги надають благодусність і радість, але буває це плодом лише душевного благоустрою й чистої совісті. Той, хто має чисту совість, хоча він одягнений у веретище, хоча бореться з голодом, добродушніший за тих, хто живе розкішно; але той, хто усвідомлює за собою лихе, хоча володіє горами золота, є бідніший за всіх” [6, с. 144].

Ще одним твором, у якому Богдан Ігор Антонич стверджує, що хоча життя має “тисячі принад”, проте у “кожній радості ховає безліч зрад”, є поезія “Vinea divina” (“Сірина життя”):

О, життя різноманітне в однині,  
о, життя тисячебарвне в сірині,  
та зате в найбільшій щасті є на дні  
лиш полин [1, с. 94].

Щастя полягає не в зовнішніх обставинах життя, вважає Григорій Сковорода, а “в нас самих”: “Що було б, якби щастя, для всіх найпотрібніше та найлюбезніше, залежало від місця, від часу, від тіла та крові! Скажу ясніше: що було б, якби щастя поклав Бог в Америці або на Канарських островах, або в азійському Єрусалимі, або в царських палацах, або в Соломоновому віці, або в багатстві, або в пустині, або в уряді, або в науках, або у здоров’ї? (...) Хто міг би досягнути ті місця? Як можна всім родитися в тому самому часі? Як усім уміститися в одному

уряді або маєтку?”; “Я не кажу, що щаслива людина не може виконувати високого уряду або жити в веселій країні, або користуватися добутком, я кажу лише, що вона щаслива не від чину, не від країни, не від добутку (...) Бог не прив’язав щастя ні до часів Авраамових, ні до кордонів Соломонових, ні до царства Давидового, ні до наук, ні до маєтків, ні до природних талантів, ні до добутків – тим-то Він не всім одкрив шлях до цього (усього), і є праведний у Своєму вчинку”; “Хочеш бути щасливий? Не шукай щастя за морем, не прохай його в людини, не мандруй по планетах, не тиняйся по палацах, не повзай по кулі земній, не ходи по Єрусалимах... За гроші ти можеш купити село, справа важка, бо обхідна, а щастя, як необхідна необхідність, дарується скрізь та завше задурно”; “Дійсне щастя є в нас”; “Шукаємо щастя по країнах, по віках, по статтях, а воно скрізь та завше з нами; ми в ньому, як риба в воді, воно коло нас шукає нас самих. Немає його ніде, бо воно скрізь. Не шукай його ніде, коли не знайдеш скрізь”; “Цей мир, ніби неоціненний скарб у нашому домі, у нас самих захований. Можна сказати, що воно бездомним волоцюгам у голову не приходить, що порозкидали серце своє по пустих зовнішностях”; “Щастя наше в нас... Хай ніхто не чекає щастя від високих наук, від шановних посад, від добутків...” Щастя в нас – це для Сковороди “Царство Боже – в нас», або сам Бог у нас... [24, с. 301 – 302]. Розмірковуваннями про щастя пронизана його поезія “Щастя, де ти живеш?”:

Щастя, а де ти живеш? Горлиці, скажіте!  
Вівці у полі пасеш? Голуби, звістіте!  
О щастя – наш ясний світ, О щастя – наш красний цвіт!  
Ти мати і дім, появився, покажися!

Щастя, а де ти живеш? Мудрії, скажіте!  
Чи в небі ти пиво п’єш? Книжники, возвістіте!  
О щастя і т. д.

Книжники мудрі мовчать, птицю ж не питаєш,  
Де нашу матір шукать? І чи відшукаєш?  
О щастя... і т. д.

Щастя нема на землі, щастя і в небі не знайти,  
Не знайти й у вуглі – в іншому треба шукати.  
О щастя... і т. д. [16, с. 68]

Ще однією умовою для того, щоб відчутти блаженство, мир, радість, є вміння усамітнитися, увійти в “комірчину” власного серця, з яким

Господь розмовлятиме в тиші. Власний духовний досвід підказав Антоничеві, що людині не так легко стати понад звичайні земні радощі, які автор передає словом “щоденність”, і витишитися серцем, щоб почути голос Божий:

Як важко, як важко, як важко  
забути щоденність є нам,  
єдину коротку хвилину  
гуторити з Богом... сам на сам [1, с. 95].

Великий знавець духовного життя Никодим Святогорець наголошує на важливості усамітнення: “Якщо покажеш Богові свою душу, настільки вільною й усамітненою в собі, то побачиш, які дивні діла зволить Він зробити в ній; головне – Він осинить тебе божественним миром, який є даром, що може стати в тобі кивотом для всіх інших дарів, як говорить великий Григорій Солунський. “О, дивне з’єднання, таємна скарбниця Всевишнього, у якій одній Він зволив слухати звернені до Нього твої слова, і сам говорити до серця твоєї душі” (...) Усе твоє бажання й очікування нехай буде завжди звернене до цих невидимих Божих відвідин. Однак пам’ятай, що Бог не відвідає твою душу, якщо не знайде її усамітненою в собі” [9, с. 189]. Це добре розуміє і Григорій Сковорода:

Залиш, о дух мій, скоро всі землянії міста!  
Зійди, мій душе, в гори, де правда живе свята,  
Спокій де, тишина царюють з відвічних літ,  
Країна де вабна, де неприступний світ [16, с. 50].

Г. Сковорода висловив думку про те, що потрібно вийти із полону земних пристрастей і піднятися туди, де панує правда, тобто Мудрість та Бог, і саме там заспокоїться душа, але для цього треба залишити печалі світу й марнотність мирських діянь. Такий підйом у Сковороди зветься “возлетінням”, яке можливе в очищеній людині. У “силі” до байки “Щука та Рак” філософ пояснює: “Без Бога й за морем погано, а мудрому чоловікові весь світ – рідний край: скрізь йому й завжди добре. Бо добро він не збирає з місць, а носить його в собі” [16, с. 121]. Отже, спокій, тиша, тобто душевний мир, досягається зреченням усього земого, того, що проминає, і поєднання з небесним, з Богом.

Стан душевного миру в Богдана Ігоря Антонича найчастіше передається словом “гармонія”, закладеним у назву збірки релігійної лірики поета. Саме воно є ключем до Антоничевого розуміння щастя. Слово “гармонія” – злагодженість, “благозвуччя” – є домінантним у збірці “Велика гармонія”, повторюється у 12 поезіях, організовує образну систему, що дає підстави вважати його метаобразом [28, с. 28]. Гармонія

в Антоничевому сприйнятті – не лише стан духовного умиротворення, це також позитивна активність усіх граней особистості (пор. “цілого чоловіка” в Івана Франка). Для поета це, звичайно, творчість. У поезії “Vinea divina” (“Сірина життя”) поет екстраполює в художній текст декілька християнських тем і символів (притчі про таланти й робітників у винограднику), за допомогою яких розкриває розуміння сенсу свого земного існування:

О, життя все має тисячі принад,  
навіть і тоді, як сіре і сумне,  
лиш одне:

в Божій винниці збирати виноград [1, с. 94].

Ліричний герой “Великої гармонії” переконаний, що джерелом щастя, миру й радості є Господь. У поезії “Deus Magnificus” Богдан Ігор Антонич так і називає Бога “гармонією”, “акордом музичним”, “камертоном, що строїть серце”, “звуком доконаним, величним” [1, с. 92]. Ліричний герой Антоничевих віршів звертається до Осіб Пресвятої Трійці з проханням дарувати йому щастя, наприклад, у творі “Veni Sancte Spiritus” просить наповнити серце “щастям янгольської повноти” [1, с. 85], вірш “Litania” – це молитва про дар віри і ласки:

Як треба усміху Твого,  
як радості серцям,  
як оборони від усього злого,  
як соняшної віри треба нам [1, 96].

Повнота миру, непроминальної радості й вічного щастя втілена в особі Ісуса Христа, тому Богдан Ігор Антонич у своїй знаковій поезії “Agnus Dei” (“Ти не гордий орел сизокрилий...”) акцентує на Божій доброті, милосерді, всепрощенні, приймаючи які, людина стає щасливою:

Ти не біль, ти не міль, що гризе.  
Ти любов, Ти нам знов до душі радість ллєш, добрий Боже.  
Ти потіха, ти лік на все зле.  
А як витримати людське серце у злиднях не може,  
в темноті кличе одне імня:  
Боже Ягня [1, с. 110].

“Де Христос – там правдива радість і райське торжество”, – каже Паїсій Святогорець [11, с. 283]. Сковорода ж обстоює думку про те, що той, хто обрав у своєму житті Бога, отримав благословення у всьому, що робитиме, і все буде для нього легким.

Блажен, о блажен, хто з перших пелен  
Себе присвятив Христові [16, с. 49].

Б. І. Антонич сприймає світ і життя в ньому як досконалий акт творення, у якому немає місця хаосу й дисгармонії. Вони з'являються лише тоді, коли людина добровільно і свідомо перериває свій зв'язок із Творцем або коли перебуває у стані напруженої духовної боротьби. Так, у вірші "Veni Creator" поет усвідомлює себе енгармонійним контрастом до космічної гармонії всесвіту:

Ти акорд космічної гармонії довкола,  
Я – енгармонійний – серед хвиль боротись мушу;  
Та коли б моя душа униз упала квола,  
Дисонанс заглуш і громом вбий безсилу душу [1, с. 101].

Утрата благодаті, неспокій, незлагодженість у душі ліричного героя, виснажливі процеси духовної боротьби асоціюються в Б. І. Антонича з дисонансом та енгармонійністю. Такі стани можна подолати лише вірою в те, що Господь як досконала гармонія заповнить собою людську "енгармонійність", силою Духа Святого, наче вогняним мечем, розсіче пута спокусника, поглине дисонанс душі, наповнить її світлим звучанням. До речі, смуток у християнстві є одним з найважчих гріхів, бо породжений гордістю і браком віри, тому Святе Письмо радить: "Розважай себе, втішай своє серце, геть проганяй від себе печаль: багатьох-бо сум уже погубив – немає ніякого з нього пожитку" (Сир. 30, 23).

Владу повернути мир людському серцю має також Богородиця, у Якій святість, а отже, мир і радість, сягають кульмінації. З'ява Святої Діви супроводжується образами зі світлою, веселковою, музичною тональністю.

Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте, гусли, грайте, лютні,  
бийте, дзвони, лийте тони ніжні, соняшні й могутні,  
в світ виходить Божа Мати з неба синьої палати,  
вбрана в семибарвної веселки злототкані шати [1, с. 111].

Душі ліричного героя "Великої гармонії" притаманні стани неспокою, сумнівів, коли "хата серця – курна і проклята". Саме тоді час звернутися до Богоматері, Яка єдина може "принести цілющий лік в борні" і "заспокоїти скрегіт арфи серця". "Salve Regina!" – кличе поет і знає, що його почуто, що поміч прийде. Поезія "Ave Maria" – досвід тісних материнсько-синівських взаємин Божої Матері й ліричного героя, тепло яких відображає "ясна долоня на молодому чолі":

Зарання й ввечорі щодня в задумі шепочу Твоє імня.  
Імення – пісня соняшна, гармонія, надія.  
Прилинь, Всенепорочна, й віджени від мене зло,  
ясну долоню поклади на молоде чоло.  
Ave Maria [1, с. 101].

Зустріч із Божественним зазвичай викликає радість (“у Господі я веселитимусь” (Пс 104, 34)), окремі богообрані особи переживають екстаз, їм відкривається містичний досвід єднання з Господом. Ціла низка поезій зі збірки “Велика гармонія” є свідченням того, що Богдан Ігор Антонич володів винятковим даром споглядати Трансцендентне, органи його духовного чуття були чутливими до сакрального, звичайно, перед тим серце поета витишувалося, умирялося, диявол-спокусник був поборений Божою силою, і саме в такі моменти народжувалися поетичні шедеври типу “Musica noctis” (“Вечір”):

В серці, що сповите тихого спокою шарфами,  
милозвучний, гармонійний кожен тон.  
Далеч обзивається ледь-ледь чутними арфами,  
вітер стріть ніч під Божий камертон.

Літня, тепла ніч угору на недеї, кичери  
піднесеться пахощами квітів багатьох.  
Слухаймо великого концерту, як увечорі  
на фортепіано світу – кладе долоні Бог [1, с. 86].

Людина, яка так чи так досвідчила Бога, не може бути такою, як раніше, наприклад, цар Давид танцював перед Ковчегом Завіту, Закхей роздав бідним своє майно і прийняв науку Христа, зустріч з Богом кардинально змінила життя Марії Магдалини, жінки-самарянки, і таких прикладів можна навести надзвичайно багато. Для поета ця духовна трансформація виливається в бажання безперестанно славословити Господа, прославленого у Своїх творіннях:

Захоплений до краю,  
мов барва в рожі згусла.  
Нічого більш не маю,  
лишень кедрові гусла.

Для Нього хочу грати,  
рукою в гусла бити.  
Сто струн, мов срібні грати,  
що ними кедр обвитий [1, с. 97].

У такого типу поезії простежуємо ознаки жанру молитви, на нашу думку, її можна розглядати як молитву серця, яку за щирість і глибину Святі Отці називають найбільш довершеною. “Молитва, яка виходить із серця, – каже Никодим Святогорець, – як стріла блискавки, миттєво проходить небеса і стає перед престолом всемілостивого Бога. І Бог найбільше її слухає і до неї прихиляється” [9, с. 137].

У “Великій гармонії” Б. І. Антонича простежуємо ще одну закономірність: бажання славословити Бога приходить після покаяння й сокрушення серця. Поетичною ілюстрацією такого стану може слугувати поезія “Kyrie elejson” (“Господи, помилуй!”), яка своєю назвою та рефреном віддунує до т. зв. молитви Ісусової: “Господи Ісусе Христе, Сину Божий, помилуй мене грішного!” За східною християнською традицією, ця молитва “містить у собі ціле Євангеліє”, адже перша її частина – це визнання Ісуса Христа Господом, а друга – прохання про помилування (такими словами вимолював у Христа зцілення сліпий Вартимей). Ісусову молитву можна назвати найкоротшим формулюванням цілі життя християнина, адже увірувати й бути помилуваним – це найбільше, що може осягнути людина у своєму земному житті.

За духовними законами, істинне покаяння завжди веде до радості, умиротворення, а не до відчаю і гнітючості. Тому в Богдана Ігоря Антонича прохально-покаяльна тональність молитви “Kyrie elejson” природно переходить у величання – “Magnificat”. Поетове серце прагне співати Богові “похвальну псалму”, “могутню пісню”, “пречисту пісню”. Псалтир також пронизаний подібними закликами: “Співайте Богові нашому співайте, Цареві нашому співайте” (Пс. 46, 7), “Співайте Йому нову пісню” (Пс. 33, 3), “Боже, я нову пісню Тобі заспіваю” (Пс. 144, 9). Славослов’я – це також невід’ємний і важливий компонент богослужень: “Слава Тобі, Боже наш, слава Тобі”, “Слава во вишніх Богу, і на землі мир, і в людях благовоління” тощо. “Через славослов’я, прославляння Любові, Премудрості, Милості Господньої під час богослужіння, – наголошує Д. Болгарський, – людина прилучається до божественного життя, зцілюючи так свою ушкоджену гріхом і пристрастями душу, стає на благодатний шлях спасіння, і якщо вона живе, не порушуючи заповідей Божих, у душі християнської любові, то отримує можливість успадкувати життя вічне” [4, с. 74].

Часом для вираження екстатичного почуття поетові замало слів, тоді на допомогу приходить музика, яка здатна зачепити найтонші струни серця й налаштувати людину на прийняття благодаті. Думка про те, що світ має музичну природу, була Антоничеві надзвичайно близька. Християнський Бог є найвищою гармонією, камертоном, від якого поети “налаштовують” інші сфери музичного універсуму. Бог, людина і природа єднаються в єдиному акорді, у єдиному музичному ритмі [30, с. 377].

Музика завжди здійснювала вагомий вплив на духовне життя людини. “Втілений у піснеспівах досвід молитовного богоспівкування несе в собі свідчення духа найвищого Розуму, у якому ритм, дихання,

життя Царства Небесного” [4, с. 74]. Е. Ронкі взагалі вважає, що “установити зв’язок із Богом та дійсністю можуть лише музика поезії та поезія музики (...). У Святому Письмі недостатньо розмірковувати про Бога чи говорити про Нього – необхідно ще й співати (...). Спів – це більше, ніж простий речитатив. Спів – це більше, ніж голос і звук, адже він залучає музику, мистецький досвід краси, культуру та історію народу (...). У молитві пісня залучає тіло, світ та історію. До музики поезії додається поезія музики (...). Христос дарує Себе, Слово дарується через красу в музиці та поезії” [14, с. 33 – 38].

Ще в давні часи люди виражали стремління до Божественного за допомогою слова і музики. У книгах Старого Завіту вміщено декілька яскравих прикладів для підтвердження цієї думки. Наприклад, коли злий дух мучив Саула, Давид грав цареві на гуслах, і дух відступав. Також коли пророк Єлісей хотів щось запитати в Бога, він наказував привести гусяра: “А тепер приведіть мені гусяра. І сталося, коли грав гусяр, то на Єлісеї була Господня рука” (2 Цар. 3, 15). За часів царювання Давида у Храмі день і ніч грали і співали понад 4 000 музикантів (1 Хр. 9, 33; 23, 5). Найповніше значення духовного співу представлено у псалмах, і лише людина, наповнена Божим Духом, може з повноти серця співати для свого Творця: “Співатиму псалом імені Твоєму” (Пс. 18, 50), “Співатиму й у псалмах Господа буду хвалити” (Пс. 27, 6), “Співайте Господеві псалми; співайте нашому Цареві, співайте” (Пс. 47, 7), “Я буду Господеві співати, поки життя мого, псалми співатиму, скільки буду жити” (Пс. 104, 33) та ін. У Новому Завіті апостол Павло також закликає християн проказувати між собою “псалми, гимни та духовні пісні” (Еф. 5, 19). Митрополит Андрей Шептицький, пам’ятаючи вислів святих Отців “Хто співає, той подвійно молиться”, влучно назвав спів “пречудним символом молитви”: “Співана молитва відповідає людській природі та природним довгам чоловіка супроти Всевишнього (...) у співі людина, що її серед життя ломить і мучить безнастанний нелад і дисгармонія, внутрішня боротьба й зовнішні удари, знаходить те, що є ідеалом життя, себто лад і гармонію” [25, с. 56 – 57].

Музика і спів у творах Богдана Ігоря Антонича – важливий засіб єднання людини з Богом. У його поезії музичні образи символізуються, несуть важливе смислове навантаження (наприклад, символ арфи, дзвону, скрипки). На жанровому рівні автор часто використовує псалми, гимни, пісні, його творах притаманні біблійні стилізації, алюзії зі Святого Письма й відомих літургійних творів.

Коли душу ліричного героя переповнює радість, з його грудей ллється пісня-величання:



Співай, душе моя, пречисту пісню Богу,  
О радуйся, о веселися вся!  
Вкажи захопленим очам Твою дорогу,  
Хай арфою Твоєю стану я [1, с. 113].

Ліричний герой прагне стати арфою в руках Бога, він просить, щоб Господня рука торкнулася струн його душі, бо лише творячи Божу волю, людина може вповні реалізувати себе, по-антоничівськи – “завзучати”. Дослідниця Ірина Бетко зауважує, що образ-символ арфи пророків виступає містким уособленням поетичної творчості [2, с. 69]. Через акт творення всесвіту Б. І. Антонич намагається збагнути призначення митця, який, уподібнюючись до Бога, теж стає творцем нової дійсності.

Проблема творчості в системі поезій Б. І. Антонича на біблійну тематику посідає одне з цільних місць, зокрема в контексті духовно-суспільного призначення мистецтва. “Ліричний герой Антоничевої збірки відає, що він причетний до таїни Великої гармонії, до Абсолюту, і здійснюється ця причетність у поетичній творчості”, – пише Г. Токмань [21, с. 52]. Отже, можемо стверджувати, що Антоничева творчість має містичний, екстатичний сенс, про що промовисто свідчить “*Arg poetica II, ч. 1*”:

Я звичайний пііта,  
кожний мене захоплює день,  
не розумію світа,  
не розумію власних пісень (...)  
Захоплення початок  
релігії й сонетів,  
захоплення нам родить  
апостолів і поетів [1, 91].

Без творчості поет не зміг би почуватися щасливим, тому що це його спосіб реалізувати основне життєве призначення, це те, що Скворода назвав “сродною працею”.

Для мене день,  
що без пісень,  
це чорна ніч  
для юних віч.

Для мене день,  
що без пісень,  
є наче гріб,  
що смерть застіб [1, с. 105].

У “Великій гармонії” Богдан Ігор Антонич ділиться дуже сокровеним для кожної людини: привідкриває тайну свого богоспілкування

й богомислення, запрошує читача у свої мрії, визнає, що має нелегку духовну боротьбу. Вірш “Ars poetica II, ч. 2”, з одного боку, розповідає про призначення Антонича-поета, а з іншого – відкриває образ людини, яку відвідини Бога роблять чутливою до свого брата, тобто ближнього:

Співати про хату,  
малу, небагату,  
де добре є брату,  
де радісно жить (...)  
Та ще про хвилину,  
найвищу, єдину,  
коли це людину  
відвідує Бог [1, с. 105].

У релігійній традиції часом особливого богоспілкування є період церковних свят, що надзвичайно колоритно відображено у творчості Антонича.

У християнстві виокремлюють три види часу. Час космічний, пов’язаний із чергуванням дня і ночі, пір року тощо, цей час циклічний за своєю суттю, обумовлений коловим рухом у природі; час історичний, який виражає послідовність історичних подій, що прямують, згідно з Божим Промислом, у співдії Божої волі із волею людською до певного завершення. Історичний час пов’язаний з есхатологією. Існує ще один вид часу, який різні автори називають по-різному. Філософи визначають його як “екзистенціальний час”, богослови – як “богослужбовий, літургійний час”, або “час Церкви”. В. Лепакін називає його “іконічним часом”. Вічність пронизує час у вигляді божественних енергій, надаючи йому непроминальної цінності. Іконічний час – це “воплочена” вічність, це двоєдина часо-вічність, час, що не змішується з вічністю, але й невіддільний від неї, час, максимально насичений вічністю [8, с. 98]. Іконічний час – це не теоретична богословська категорія, а боголюдська реальність, що відкривається людині через особистий досвід життя у Христі. Церква ж як Тіло Христове, як боголюдський організм перебуває і в часі, і в вічності. Стаючи істинним членом Церкви, беручи участь у Божественній Літургії, людина “виривається” з часу і прилучається до вічності.

У поезії Богдана Ігоря Антонича “Gloria in Excelsis” подія Христового Різдва виходить поза часово-просторові межі, тому що Антоничів Бог народжується не у Вифлиемі Юдейським, а в серці поета:

Обняти всіх людей  
з великої, ясної радості,  
до всіх гукати: гей,  
сміятися безжурно, радо (...)

Хай грає пісня серед герця,  
Бо це найбільша з перемог.  
У жолобі мого серця  
Сьогодні народився Бог [1, с. 87 – 88].

Варто зазначити, що в наведених поетичних рядках особливе богословське навантаження лежить на слові “сьогодні”. “Ось тепер – час сприятливий, ось тепер – день спасіння” (2 Кор. 6, 2), – пише апостол Павло у Другому посланні до Коринтян. Отже, за посередництвом божественної благодаті ліричний герой виростає з хроносу в кайрос, і ця подія супроводжується невимовною, неземною веселістю, що має ознаки радості прийдешнього віку.

Такою ж екстатичною радістю пронизана поезія “Resurrectio” (“Воскресіння”). У ліричного героя наскрізно особисте, а не лише обрядове сприйняття найбільшого релігійного свята, бо “*моя воскресає душа*” (*курсив мій – І. Д.*):

Дзвони грають шовково, осяйно, бароково,  
дзвони грають, вся земля на привіт поспіша,  
дзвони грають шовково, будять Соняшне Слово,  
дзвони грають, бо моя воскресає душа [1, с. 95].

Для християн Великдень – це “свято над святами й торжество всіх торжеств”, “цей день, що його сотворив Господь, возрадуймося й возвеселімся в нім” (Пс. 117, 24). Радість Воскресіння Христового опоетизовано передають церковні богослуження: “Небеса достойно нехай веселяться, земля ж нехай радується, нехай празнує і світ, видимий увесь і невидимий, бо Христос воскрес – радість вічна” (Канон Пасхи). В Антонича символом пасхальної радості виступає дзвін – поширений в українській літературі образ-символ з багатою палітрою значень. У поезії “Resurrectio” це великодній, вітальний дзвін, який проганяє зло і звістує Воскресіння:

Дзвони б'ють без угаву, б'ють на радість, на славу,  
дзвони б'ють в п'янім герці, хоч замовкли, б'ють знов,  
дзвони б'ють без угаву, будять тишу імлаву,  
дзвони б'ють, бо у серці воскресає любов [1, с. 95].

Наступним твором, за тональністю надзвичайно близьким до попереднього, є “Зелені свята”, у якому Богдан Ігор Антонич передає радість свята Зіслання Святого Духа. Біблійна традиція зображає Святого Духа у виді голуба, вогню, води, бурі. Усе, до чого Він торкається й на чому спочине, відроджується до життя з невимовною енергією. У вірші “Зелені свята” символом Святого Духа є буяння життя, що передається за допомогою зеленого кольору. На тлі зеленого доквілля викристалізується образ душі, оживотвореної Божим Духом.

Сьогодні є Зелені свята,  
зелена вже трава.  
Моя душа була розп'ята,  
сьогодні знов жива.

Усі до церкви поспішіть!  
Вій, теплий вітре, повівай!  
На дверях власної душі  
я вішаю зелений май [1, с. 103].

Поетія “Зелені свята” є ще одним потвердженням того, що кожна біблійна подія, яка реактуалізується в церковному святі, має проєкцію на особисте духовне життя автора: “Моя душа була розп'ята”, “На дверях власної душі я вішаю зелений май” (*курсив мій – І. Д.*). В аналізованому вірші кожен рядок дихає радістю, поет із притаманною йому художньою майстерністю доносить до читача переконання, що насправді почуватється щасливим лише тоді, коли перебуває в Бозі, тоді й “Господь радіє творами Своїми” (Пс. 103, 31).

Усюди щастя, радість, сміхи,  
мов юність вічно є ще.  
Здається, що сам Бог з утіхи  
Собі в долоні плеще [1, с. 104].

В Антоничевій поезії Бог і людина поєднані спільним станом радості. А от Григорій Сковорода наголошує на передумові, завдяки якій можливе таке злиття Творця і створіння: “Чисте серце належить Богові, а Бог належить йому. Воно – приятель Бога, а Бог – йому приятель, Воно – жертва Богові, а Бог – йому. Чисте серце та Бог є двоє та єдино” [24, с. 229]. Отже, чистота серця – конечна умова щастя. Ліричний герой Антонича неодноразово говорить про те, що піддається спокусам, що його душа “поплямлена життям і зла”, але віднаходить сили стати на дорогу покаяння:

А сьогодні я спілий, мов літом,  
покінчив молодечі штукарства та герці,  
погодився із Богом та світом  
і знайшов досконалу гармонію в серці [1, с. 103].

Тема духовної боротьби є домінантною у святоотцівській традиції, адже для людини, яка стає на Божий шлях, багатий духовний досвід старців є неоціненним скарбом. Никодим Святогорець пише: “ (...) так, як Бог є мир, що перевищує всякий ум, то необхідно, аби серце, яке хоче прийняти Його в себе, було мирне й вільне від усякого збентеження (...) Оскільки Бог і Господь для того зволив створити твою душу, щоб вона

була житлом і храмом власне для Нього самого, то тобі треба тримати її у великій пошані й не допускати, аби вона принижувалася нахилом до будь-чого, що є нижчим від неї” [9, с. 183 – 189].

Григорій Сковорода вважає, що “мир”, “спокій” можливі лише як “згода з Богом” та звільнення від тих “ескадронів чортів”, що “обсадили майже кожне людське серце” [24, с. 230], тому найпершим кроком до щастя є звільнення від гріха:

Щасливий той і без утіх, хто подужав смертний гріх.  
Душа його – Божий град, душа його – Божий сад (...)  
А невинність – то мій квіт, мир, любов – ото наш плід.  
Бо душа моя – верба, Ти для неї – як вода (...)  
Я нічого не боюсь, лиш гріха я стережусь,  
В мені вбий усякий гріх – це є ключ моїх утіх! [16, с. 51].

В іншому місці філософ каже: “О чисте серце! Ти – новий час, вічна весна, прекрасне небо, обітована земля, рай розуму, радість, тиша, спокій Божий, субота й великий день Великодня” [24, с. 229]. Чисте серце – найперша умова для того, «щоб у небо возлетіти» (“Бо серцем хто брудний, не може Бога уздріть” [16, с. 50]), та уникнути смертного жаху (“Знаю, що смерть, як коса замашна, Навіть царя не обійде вона (...) Хто ж бо зневажить страшну її сталь? Той, чия совість, як чистий криштал” [16, с. 58]). До речі, Антонич у поезії “De morte, ч. 3 (Requiem)” [1, с. 108] називає щасливою ту людину, яка здобула досвід смерти (“Біла тінь твоя вже знає з всіх найбільшу таємницю, бенкетує серед вічних бесід”) і Божого суду (“Божий післанець докладно почислив, що ясне й темне у душі було, й ти вже щаслив”). В одкровеннях ліричного героя вчуваються нотки заздри до душі із вічності (“ти знайшов гармонію спокою”), адже сам він ще виборює свій мир (“тепер шукаю ще гармонії життя й борні”). Поет неодноразово розмірковує про ту мить, “коли загляне в очі лилик”, і просить Бога, щоб у момент кульмінації духовної напруги “мене ніколи не зігнув бурун”, “щоб я в змаганні стояв, мов скеля, проти орд”, “щоб смерть моя була – останній гармонії акорд”.

Гармонія, або мир, тісно пов’язані з поняттям “апатей”, що походить від стоїків, які були переконані, що найбільшим щастям для людини є душевний спокій. У Горацієвих “Одах” читаємо: “Зберігай розум спокійним чи то у скруті, чи у щасті! ” У християнстві слово “апатей” вказує на стан людини, яка пододала пристрасті й перебуває “поза всіляким страхом, сумом, хіттю та прагненням насолод” (Епіктет). Для людини яка сягнула апатей, рішення на користь добра є легким і радісним, його можна порівняти із силою чистої душі. Йоан Ліствичник називає апатею “воскресінням душі, яке відбувається ще до воскресіння тіла” [26,

с. 22]. Никодим Святогорець каже, що мир серця – це й мета духовної боротьби, і наймогутніший засіб для отримання в ній перемоги [9, с. 184]. Ці істини мають такі поетичні вияви у вірші “De morte, ч. 4 (Смерть)”:

Я є спокійний, наче тиша на воді,  
я маю досить, досить сили,  
щоб не боятись навіть і тоді,  
коли загляне в очі лилик (...)  
Бо навіть чорний привид смерти  
душі моєї не розстроїть струн [1, с. 89].

Мабуть, Богдан Ігор Антонич, передчуваючи свою близьку смерть, інтуїтивно налаштував себе на спокійний відхід “у дім за зорею”. Джерелом його спокою була непохитна віра в те, що його душа не зануриться у вічну темряву та не впаде в безодню, адже він очікує, що Бог, для якого поет став золотострунною арфою, по-батьківськи “пригорне” [1, с. 97] його до себе.

Святе Письмо рясніє цитатами про зв'язок між щастям і приборканням пристрастей: “Щасливий чоловік, що Господа боїться” (Пс. 128, 1), “Щасливий, хто додержує Закону” (Прип. 29, 18), “Щасливий, кого не винуватить власне сумління” (Сир. 14, 2). Никодим Святогорець каже: “Бережи совість свою незаплямованою, щоб ні в чому не осуджувала тебе й ні за що не дорікала, але була мирна і щодо Бога, і щодо всіх зовнішніх речей. Таке пильнування совісти народжує, поглиблює і збільшує внутрішній мир, як запевняє пророк Давид: «Глибокий мир тим, що Закон Твій люблять, – вони не спіткнуться» (Пс. 119, 165)” [9, 185]. Григорій Сковорода, як і всі учителі християнської духовности, насамперед застерігає перед такими гріхами, як марнослав'я та гордість, адже людина з такими пристрастями не може досягнути душевного миру:

То у тих хай мозок рветься,  
Хто високо вгору пнеться.  
А я буду собі тихо  
Коротати милий вік,  
Так мені мине все лихо –  
Щасний буду чоловік [16, с. 65].

Позаяк Христос проповідував покору, неодноразово давав уроки смирення власним життям, то з твору розуміємо, що ліричний герой, вправляючись у простоті й тихості, наслідує свого Вчителя. “Отже, брате мій, – кажуть Святі Отці, – якщо любиш мир серця, то намагайся увійти в нього через двері смирення” [9, с. 187]. Український філософ закликає бути ближче до простоти, природи, адже ніякі штучні науки

не відкриють людині не тільки своїх глибинних таємниць і законів, а й не зроблять щасливим:

Не бажаю наук нових, крім здорового ума,  
Крім розумностей Христових, бо солодкість там сама (...)  
За маєток земний маю спокій, воленьку святу,  
Окрім вічності бажаю я дорогу цю просту [16, с. 59].

В Антоничевій поезії “Свята простота” наявні співзвучні мотиви:

Велика простота –  
найвища досконалість.  
Наївність є свята,  
довершенням є малість.

Щаслива це людина,  
ясна її дорога.  
наївно, мов дитина,  
молитися до Бога [1, с. 99].

Отже, ще однією умовою щастя є простота серця, яка неодмінно пов’язана зі служінням, адже людина, яка Божі дари береже лише для себе, ніколи не зможе бути щасливою, тому що любов примножується лише тоді, коли її віддають. Антонич як поет дарував свій мистецький талант, свою творчість, і це приносило йому радість. У поезії “Рубач, ч. 2” в образі веселого дроворуба впізнаємо поета. Цей твір багатий на місткі символи, алюзії, які слугують добірним матеріалом для численних філософських рефлексій. На нашу думку, Антоничева формула щастя викладена в рядках: “Найбільше щастя – бути добрим” [1, 106].

У творчості Богдана Ігоря Антонича Бог – найвища гармонія, камертон, від якого налаштовується людина і всесвіт. Як каже псалмопівець, “сам Господь дає щастя” (Пс. 85, 13), але досягнути його нелегко, адже воно є привілеєм тільки такого серця, яке заради Нього зрікається світського задоволення, порожнього філософування й керується винятково Божою волею, яку ставить вище від своїх егоїстичних бажань. Лише чисте серце, яке викоринило жало всякого сумніву, бунту, гордості, спроможне відчутти радість від зустрічі з Трансцендентним і розділити це щастя зі своїми ближніми.

Святоотцівська література розглядає земний світ як символ світу небесного. Християнин дивиться на світ не як на саму дійсність, а лише як на іконічне, образне, символічне зображення вищої духовної дійсності. Візантійське богослов’я взагалі свідчить про Бога як про “Deus symbolicus”. У богословських дослідженнях символізм розглядається у сфері літургії й церковного мистецтва, а найчастіше – у річищі ексзе-

гези Святого Письма. Символізм у християнському богослов'ї – це особливість світобачення і світовідчуття, а також джерело богопізнання. Через символ людина зустрічається з Богом і пізнає Його. Богослов'я символу знаходить своє межове завершення у христології. Христос постає як символічна повнота, остання межа символізму, яка поєднує в собі непоєднуване.

Антоничева модель рецепції Святого Письма характеризується новим осмисленням тематики, проблематики й поетики цього архитвору людства, виділяється самотніми прикметами на тлі української модерної лірики. Християнська символіка постає в цілком незвичному контексті. Проте в межах навіть однієї поетичної збірки Б. І. Антонича символи часто мають діаметрально протилежне значення. В окремих поезіях спостерігається певна діалектика сакрального і профанного, взаємодоповнення язичницького та християнського світоглядів. Позаяк Б. І. Антонича завжди манили правити релігії, стає зрозумілим часте звертання до Старого Завіту, художнє опрацювання старозавітної символіки. Наприклад, у “Книзі Лева” художньо осмислено старозавітні символи, які є прообразом найважливішого символу Нового Завіту – Христа і Його науки.

У контексті творчого переосмислення християнської символіки вагоме місце посідає літургійний символізм. Літургія як основа християнського життя нерозривно пов'язана зі Святим Письмом. За християнським ученням, є два способи прийняти Бога: перший – у Божому Слові, другий – у Євхаристії, яка звершується на Літургії. Існує тісний зв'язок між Біблією і Службою Божою, яка значною мірою побудована на висловах зі Святого Письма.

Більшість поезій Б. І. Антонича, які входять до “Великої гармонії”, є стилізацією певних літургійних мотивів або навіть окремих молитов (“*Ut in omnibus glorificetur Deus*” (“Хай у всьому прославиться Бог”), “*Veni Sancte Spiritus!*” (“Прийди, Святий Духу!”), “*Amen*” (“Аміль”), “*Te Deum laudamus 1, 2*” (“Тебе, Бога, хвалимо”), “*Salve Regina!*” (“Спасай, Царице!”), “*Kyrie eleison!*” (“Господи, помилуй!”) тощо.

Підсумовуючи, можемо зауважити, що кожна дотичність Богдана Ігоря Антонича до сакрального чи то на рівні біблійної образності (Пресвята Трійця, Богородиця, Йона, Даниїл, самарянка, ангели, демони, лев, вино тощо), чи християнської символіки, чи молитовно-літургійних мотивів може бути проінтерпретована у світлі багатой спадщини Святих Отців східної і західної традицій.

Збірка Богдана Ігоря Антонича “Велика гармонія” є неповторною поетичною спробою окреслення й занурення в таємниці людського



буття, намаганням homo religiosus (людини релігійної) відшукати основні первні своєї екзистенції, знайти власну дорогу до Бога. Завдяки винятково оригінальному світобаченню у християнській ліриці Богдана Ігоря Антонича поєднано і традиційний канонічний, і сміливий особистісний підходи.

#### Література:

1. Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Передмова Миколи Ільницького; Упорядкування і коментарі Данила Ільницького. Львів: Літопис, 2009. 968 с.
2. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття. Zielona Góra. Kijów, 1999. 160 с.
3. Бетко І. Осмислення нумінозного досвіду в поезії Богдана-Ігоря Антонича. *Бетко І. Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003. С. 174 – 209.
4. Болгарський Д. До проблеми розуміння православного богослужбового співу. *Наукові записки: Збірник наукових статей Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова*. К., 2001. Вип. 40. С. 74 – 77.
5. Весни розспіваної князь. Слово про Антонича: Статті, есе, спогади, листи, поезії. Львів: Каменярь, 1989. 430 с.
6. Йоан Золотоустий. Зібрання повчань. Книга 2 / Пер. з рос. І. Жеребецької, вид. 3. Жовква: Місіонер, 2014. 456 с.
7. Ільницький М. Формули осягання Антонича. Львів: ЛА «Піраміда», 2015. 236 с.
8. Лепакін В. Ікона та іконічність. Львів: Свічадо, 2001. 288 с.
9. Никодим Святогорець. Невидима боротьба / Пер. з рос. Б. Матковський. Вид. 2-ге, виправлене. Львів: Свічадо, 2005. 212 с.
10. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Сонашний поет Б.-І. Антонич. *Наша культура: Науково-літературний місячник*. 1936. Кн. 3 (12). С. 213 – 220.
11. Паїсій Святогорець. Слова: У 5-ти томах. Т 5: Пристрасті і чесноти. Стрий: «Премудрість Божа Софія», 2009. 326 с.
12. Повна Симфонія до Святого Письма Старого та Нового Завіту / Укладач і відп. редактор П. Смух. Львів: Свічадо, 2004. 1312 с.
13. Рацінгер Йосиф (Венедикт XVI). Ісус з Назарету. Книга перша. Від Хрещення в Йордані до Переображення / Пер. з нім. Олега Конкевича. Жовква: Місіонер, 2009. 412 с.
14. Ронкі Е. Закоханий і здивований Бог / Пер. з італ. К. Зінченко. Львів: Свічадо, 2015. 80 с.
15. Святе Письмо Старого та Нового Завіту. United Bible Societies, 1991. 1394 с.
16. Сковорода Г. Твори: У 2 т. / Григорій Сковорода / Ред. кол. М. Жулинський (голова), М. Сулима (заступник); переклад М. Кашуби, В. Шевчука; передм. О. Мишанича. 2-ге вид., випр. К.: ТОВ Видавництво «Обереги», 2005. Том 1. 528 с.

17. Словник Біблійного Богослов'я / За ред. Ксав'є Леон-Дюфура та ін.; пер. з 2-го фр. вид., заг. ред. д-ра богослов'я Владики Софрона Мудрого, ЧСВВ. Львів: Видавництво ОО. Василян «Місіонер», 1996. 934 с.
18. Стікко М. Святий Франциск з Асизу / Пер. з італ. Н. Липки. Жовква: Місіонер, 2010. 330 с.
19. Творенія иже во святыхъ отца нашего Василя Великаго, Архієпископа Кесаріи Каппадокійскія: У 3 т. Т. 1. Санкт-Петербургъ: Книгоиздательство П. П. Сойкина, 1911. 648 с.
20. Тиллих П. Систематическое богословие. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 488 с.
21. Токмань Г. Збірка Б.-І. Антонича «Велика гармонія» у діалозі з екзистенціальним богослов'ям. *Слово і час*. 2002. № 12. С. 41 – 53.
22. Тома Кемпійський. Наслідуювання Христа / Пер. д-ра Йосифа Боцяна. Рим, 1980. 440 с.
23. Філіп Ж. Шукай миру: Маленький трактат про мир серця / Пер. з фр. З. Курдина. Львів: Свічадо, 2005. 88 с.
24. Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / Підготовка тексту, мовна редакція та вступна стаття Л. Ушкалова. Харків: Акта, 2003. 432 с.
25. Шептицький А., митр. Про церковний спів (Декрет Собору, читаний дня 25 квітня 1941 р. століття). *Письма-послання Митрополита Андрея Шептицького, ЧСВВ, з часів німецької окупації*. Йорктон, Саск. (Канада), 1969. Ч. 2. С. 56 – 63. (Бібліотека Логосу. Т. XXX).
26. Шпідлік Т. Мистецтво очищувати серце / Пер. з італ. А. Маслюх. Львів: Свічадо, 2005. 72 с.
27. Юркевич П. Серце та його значення у духовному вченні людини, згідно з ученням Слова Божого. *Юркевич П. Вибране*. К.: В-во гуманітарної л-ри «Абрис», 1993. С. 73 – 114.
28. Якубчак Н. Поетика ліричного циклу Б.-І. Антонича. *Наукові записки. Том 48. Філологічні науки*. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005. С. 24 – 31.
29. Яннарас Х. Варіації на тему Пісні Пісень / Пер. з гр. С. Говоруна; передмова К. Сігова. К.: Дух і Літера, 2003. 131 с.
30. Paṛla E. *Muzyczna Liturgia Bohdana Ihora Antonycza (na podstawie cyklu «Wielka Harmonia»)*. *Ukraina. Między językiem a kulturą. Studia Ruthenica Cracoviensia: 1* / Pod. red. B. Zienkiewicz. Tomanek, A. Falowskiego. Kraków: Universitas, 2003. S. 371 – 378.

## ХУДОЖНЯ СИМФОНІЯ КАЙРОСУ: РОМАН МИКОЛИ ЛАЗОРСЬКОГО «ГЕТЬМАН КИРИЛО РОЗУМОВСЬКИЙ»

“Гетьман Кирило Розумовський” Миколи Лазорського (Коркішка) – роман-епопея, розпочатий у Німеччині (найімовірніше його задум з’явився ще у передвоєнний період) у 1946, й закінчений у Австралії у березні 1961 року. Це – розлоге багатопланове історичне полотно української та європейської історії XVIII віку, де переплелися кілька культурних епох – Бароко, Рококо, Клясицизм. Зіткнення різних виявів цих епох створюють у романі лінії напружень, які динамізують розвиток дії, дозволяють виопуклити протиріччя та протиставлення (національні, політичні, релігійні, економічні) зображених у творі повсякденностей і “духу часу”.

Одним із найважливіших факторів, який дуже часто стає проблемою емігранта, є відірваність його від коренів у рідній землі, мовної стихії, культури, втрата почуття єдності з соціумом, який дає можливість національної самоідентифікації. Людина є тим типом рослини, яка не може існувати без коріння. Колишній гетьман України Кирило Розумовський писатиме у 1786 році в листі до свого сина Андрія у Стокгольм, який, задля одруження, мав намір отримати громадянство Австрійської імперії: “Чи ти австрієць, чи російський громадянин – це, на мою думку, не є важливим. Але залишати рідну землю назавжди не можна. Подивися на тварин безмовних, які завжди своїх місць і лісів тримаються – тих, де вони народилися й вирости [...]. Тим більше людина – істота, обдарована розумом і свідомістю, повинна цього правила притримуватися” [Цит. за: 2, с. 385].

Намагання збереження національної ідентичності та закорінення емігрантів поза межами батьківщини набуває різних форм. Однією з них є побудова нових, або розбудова вже існуючих національних інституцій. *Ре-конструювання* минулого чи конструювання майбутнього втраченої батьківщини знаходить тут вираження у політичній діяльності, релігійному інституціонуванні, розвитку освітніх закладів, та, зокрема, й у історичних дослідженнях, творенні історичної прози. На межі цього *нановтворення* минулого й проектування майбутнього лежить також і література спогадів, художнє освоєння життя на еміграції.

Олекса Мишанич, окреслюючи часопросторові характеристики “Гетьмана Кирила Розумовського”, зазначає, що твір всеохопно “відтворює життя однієї особи, показане на тлі буття українського і російського суспільства XVIII ст., у широких часових і просторових вимірах – від села Лемеші [...] до запорозької вольниці, від столиці Гетьманщини Батурина до петербурзьких палаців. Письменик веде читача в прості селянські і козацькі хати, у монастирські келії і гетьманські палаци, мандрує з ним по курних шляхах Гетьманщини і Запорозжя, відкриває перед ним двері закордонних університетів і бібліотек, переноситься до Ніци і на Капрі, тобто йде тими шляхами і місцями, куди ходили зі своєї чи з чужої волі українці у XVIII ст., шукаючи себе і свого місця у світовій історії” [10, с. 86]. Одночасно можна помітити, що Микола Лазорський у своїх історичних романах відтворює й власну малу батьківщину й екстраполює її історичну роль на розгорнуту діяхронію XVIII і навіть початку XIX віків не тільки України, але й Російської імперії та Європи. Ця хронотопна цілісність дає змогу відшукати на мапах особистої пам’яті найважливіші екзистенційні локуси, й, одночасно, занурити їх у днів майбутніх славу і ганьбу. Така метафізична спроба віднайдення батьківщини як цілості й занурення її в *кайрос* окремої екзистенції й буття цілого народу, стає особливим вираженням художнього *ре*-конструювання минулого й конструювання візії майбутнього (майбутнім тут виступає XIX століття та ті його політичні та культурні діячі, які понесуть прометеїв вогонь ідеї української незалежності крізь морок російської імперської неволі).

У центрі роману – доба та постать Кирила Розумовського, останнього гетьмана Гетьманщини-України, який, за словами Олександра Оглоблина, поведився в Україні “як справжній володар, його далекосяжні династичні пляни, блиск глухівської гетьманської резиденції, грандіозний плян відновити українську столицю в Батурині [...], проєкт заснувати там перший університет на Україні, яскраві твори української національної історіографії [...], утворення поважного кола української патріотичної інтелігенції – все це було відповіддю старої гетьманської України на ту навалу московського імперіялізму, яка невблаганно сунула на Україну, загрожуючи її державній автономії і, кінець-кінцем – існуванню української нації та культури” [12, с. 14]. Історія роду Розумовських, писала у кінці XX віку далекий прямий нащадок гетьмана – австрійський літературознавець Марія Розумовська, “звучить як казка: у тридцятих роках XVIII віку молодий український козак, завдяки своїй вроді й чудовому голосові, зробив дивовижну кар’єру: він потрапив до Санкт-Петербурга і став фаворитом, а пізніше – потаємним чоловіком

цариці. Завдяки цьому його молодший брат стане надзвичайно впливовим і багатим. Його племінники формуватимуть російську внутрішню і зовнішню політику” [18, с. 9].

Архітектонічно “Гетьман Кирило Розумовський” побудований як великий музичний твір – симфонія. Роман стає художньою симфонією долі української людини на тлі історії її народу, поділеного, разом із своєю землею, між сильнішими сусідами.

Один із найвідоміших у світовій культурі музичних творів – П’ята симфонія (*C-moll – до мінор*) Людвіга ван Бетговена – власне був присвячений синові гетьмана Розумовського – Андрієві. Варто додати, що А. Розумовський був багаторічним приятелем і меценатом Л. ван Бетговена. У присвяті до публікації перших частин квартету *e-moll*, першої частини квартету *C-dur*, та знаменитої “Аппасіонати” (1808), які були створені у час (і під безпосереднім впливом) ганебної поразки і втечі російської й австрійської армій з-під Аустерліцу, композитор напише: “Його Величності панові графові де Розумовському – з великою смиренністю присвячую...”. Можна б твердити, що між романом Лазорського та цією симфонією німецького романтика існує той внутрішній зв’язок, який можна окреслити усе тим же грецьким терміном *Συμφωνία*, що означає гармонійне поєднання звукових каскадів, тонів, кольорів.

Симфонія Бетговена, головною темою якої є зазначений уже в перших її чотирьох тактах «мотив долі» (“Так доля стукає у двері”, – сказав колись про них сам автор), складається з чотирьох частин, кожна з яких має свою особливу поетику та музично-стилістичне оформлення. Архітектоніка роману українського мистця перегукується з архітектонічною цілісністю й гармонійністю П’ятої симфонії.

Ідейно “Гетьман Кирило Розумовський” є особливим втіленням давньогрецького розуміння *кайросу*. Бог Кайрос (Καιρός) – наймолодший син Зевса у давніх греків, був покровителем певної щасливої, хоч і недовгої, сприятливої миті. Його коханкою була Тіхе (у римлян – Фортуна), атрибутами якої були коло Фортуни та ріг Амальтеї. Таке мітологічне світосприймання доповнюється й іншим значенням кайросу, яке має своє закорінення в сакрально-релігійному світобаченні. На відміну від звичайного часу – *хроносу*, *кайрос* – це період, коли відбувається зіткнення сакрального та профанного часів, дифузія яких народжує потужний вибух творчих сил окремих людей чи спільнот, що змінює звичайний перебіг подій, народжує нові напруження в історичному бутті народу чи людської екзистенції.

Перша частина П’ятої симфонії Бетговена написана у сонатній формі. Тема приходу кайросу-долі народжує цілу низку інших мотивів

цього музичного твору. У першій частині роману Лазоського одним із важливих архітектонічних засобів стає антиципація. Цією антиципацією надходження кайросу-долі козацького роду Розумів з села Лемеші у романі Лазорського є сон Наталки Розум. Наснився їй син Олекса, “весь у золоті та оксамиті”, а вона з молодшим Кириком (Кирилом) пливе через тихий ставок до старшого сина, який разом з іншими її дітьми, зустрічає й веде туди, де “чи то палати великі, чи то гарна церква” [7, с. 12]. І коли Олекса Розум отримає запрошення їхати співати до Санкт-Петербурга, відчуття кайросу, що надходить, долею стукає в двері, сформулює Килина, кума і подруга матері Олексія й Кирила: “Тримайте, серце, щастя за хвіст... за хвіст, щоб не випурхнуло з рук” [7, с. 25]. Мотив долі окремої людини стає вираженням мотиву долі багатьох. Брат Олексія Розума (пізніше графа Розумовського), останній гетьман України, завжди пам’ятатиме, як “перескочив так раптово з життя у простій селянській хаті в дитинстві у блискучі розкоші великого панства, з життя на долівці в життя на паркетах пишного палацу” [7, с. 708].

У часи імператриці Єлизавети українські співаки, “співали і на крилосі, і на сцені – разом з італійцями. На придворних гостинах з’явилися українські страви: одним словом все українське тоді було в моді” [2, с. 21]. І “посунули до Петербурга навально дидаскали, співаки, музики, архітекти, малярі, духівники. [...] Тільки й мови було, що всі оті «перелітні птахи» живуть у москалів добре: хапають чини, наживають гроші, купують кам’яниці, безжурно бенкетують, живуть у розкошах” [7, с. 162]. На переконання земляків Розумів, для цього роду настав час-кайрос: вони “добре вгніздилися в царському палаці, mocno сіли...” [7, с. 159], “розкошують, чини йдуть у парі з багатством” [7, с. 153].

Таке намагання вхопити щасливу мить кайросу веде до розмивання української еліти, до її поступової, але невпинної інкорпорації в імперський простір. Коли після поразки українців зі шведами під Полтавою й вирізання московитами Батурина “найвища старшина генеральна [...] піддалась на московську спокусу” – пішла на московську рангову службу, “тоді за нею услід пішла і полкова старшина і навіть сотенна. Старшинські діти стали вчитись по московських пансіонах, колегіюмах та військових високих школах” [7, с. 162].

Наступ на залишки української державності йде на всіх площинах суспільного життя: “...Москвини не дають спочити [...]. Тепер уся та генеральна старшина взята в жменю [...]. Шастають москалі скрізь, потрусили магістрат, забрали до столиці (Петербурга – *I. H.*) всі папери, універсали [...].” [7, с. 55]. Обмосковлення стає платою за прихильність

Фортуни: москвини “затягують наших людей часом і живосилом, а тоді обмосковлюють по-різному: чинами, маєтками, незугарними шлюбами, вигодами всякими. Москвини крадуть у нас землі й людей” [7, с. 123]. Тема пошуку щастя на чужині у романі тісно переплітається з долею Гетьманщини. “Їдуть козаки наші в Московщину обмосковлюватись”, – резюмують герої твору, визначаючи два найважливіші засоби русифікації й нищення України: “Хай вона (Московщина – *I. Н.*) завалиться [...] – перебувало там наших сила, вернулася жменя. Хто поїде – вже не вертає: або замордують, або ж поставлять на рушник з московкою” [7, с. 27]. Навіть після сходження на престол Єлизавети “Гетьманщина була небезпечною країною і тоді, коли по містах її стояли московські залоги, край все мав для Москви вигляд чужий, незавойований ще. Тепер, поки що москалі стараються мирними заходами обмосковити край, найбільш родинними зв’язками. [...] Таке вже було хоч би з гетьманом Скоропадським, якого Москва живосилом примусила породичатися з москалями Толстими” [7, с. 146].

Український соціум украї негативно декларує свій досвід взаємин із московитами: “З Московщини назад усі шляхи заросли тернами” [7, с. 29]; “Де москвин влізе, там саме й лихо вгніздиться” [7, с. 49]; “...З москалем говори, а ніж за пазухою держи” [7, с. 56]; “Не вірте москаліні, він гірш татарина: перехреститься в церкві, хрест поцілує і збреше, зламає слово!” [7, с. 222]. Такі переконання мають для українців підтвердження у багатогранному досвіді brutального ставлення москвитів до них: “...Наказний гетьман Полуботок у фортеці просидів аж до смерти, та не як небудь, а прикутий ланцюгами до стіни: царі вміють нас пригощати” [7, с. 119]. Протиставлення етноментальних особливостей українців і москвитів виражається, наприклад, й на мовному рівні: “Везе москаля” – *бреше* (“Впився і везе москаля”. Зазначу, що вираз “везе москаля” дуже часто можна надібати й в «українських» творах Миколи Гоголя) [7, с. 62].

Протиставлення українців та росіян народжується у безпосередньому контакті між поневолювачами та поневоленими: москвити на постоях у Гетьманщині “вдиралися до кожної хати, брали, що хотіли, нишпорили скрізь [...], об’їдалися, п’яніли й починали бешкетувати. Часто-густо робили гвалт, били, вбивали. Старшина московська поспіль заохочувала до свавілля в чужій землі. Дикого того свавілля ніхто не міг збганути в богобоязній, цнотливій Гетьманщині, так само усіх жахала московська страшна лайка, дивували сороміцькі розмови, сороміцькі пісні, брак шаноби до старих людей, брак чемности до жінки, розпаношеність без міри й краю” [7, с. 267].

У Московії “вогко там і непривітно, вічні тумани, немає сонця. У нас – пишний рай, розкішні степи...” [7, с. 295]; “У нас краще і взимку: на Різдво та Водохрища роблять теж перегони, але просто в степ [...], а тоді додому до вогню: ворожимо, слухаємо колядок, хлопці ходять «со звіздою», водять «ведмедя» аж до третіх півнів. У нас краще й веселіш...” [7, с. 299]. “Москвин – скрізь дома, скрізь любить порядкувати, не питаючи, чи годиться тесати кілок на чужій голові” [7, с. 302].

Біограф роду Розумовських свідчить, що “перші Розумовські народилися і назавжди залишилися справжніми українцями, які пристрасно любили свою батьківщину. Друге ж покоління, у більшості, це ряд гордих і неприступних космополітів, переповнених феодалними забобонами, які наївно вірили у велич свого роду й ледь-ледь розмовляли російською” [2, с. IX].

У юнацьких мріях козак Олексій Розум присягає: “...Я покажу [...] як наказувати панотцям проклинати гетьмана Мазепу! [...] Забороню це робити: ми молимося за нього” [7, с. 32]. Коли ж він стане фаворитом цариці, в Україні про нього згадуватимуть: “Батько його був правдивий козак: був під Конотопом і разом з гетьманом Виговським бив отих сучих синів москвинів, син – наймит московський!”; “Батьки били лютого ворога, а дітки вірно служать тому ворогу” [7, с. 135, 136].

Малий Кирило мріє, що він стане січовим хорунжим, а мамі привезе колісь добре намисто: “Відберу (намисто – *I. H.*) в ляхів та москвинів, бо то наше, і земля наша, а їх прожену [...]. Ляхи запрягли нас у ярмо, живуть з нашої праці, а москвини, як сарана, лізуть до нас, заводять панщину виганяти треба...”. А як ні, то “постинаємо голови, нас багато, а в Січі ще більше” [7, с. 85]. Пізніше, на зауваження матері, що брат Олексій передавав, щоб він учився добре, бо “хоче зробити з тебе пана”, він відрікає: “Який з мене пан [...]. Я простий козак, виросту – піду на Низ” [7, с. 105]. До Олексія в столицю він їхати не хоче. Трагедією через роки для останнього гетьмана стануть переконання його сина Андрія, який скаже батькові: “Мені мало зрозуміла трагедія козацького народу [...], адже по матері я – москвин; у жилах моїх тече кров російських царів, і, мушу признатися, пишаюсь цим. [...] Люблю Московію і радо служу престолу й батьківщині, яку розумію як державу широких просторів від Балтики й до Чорного моря” [7, с. 573].

У другій частині П'ятої симфонії «тема долі» відходить у тінь, а натомість розгортаються розлогі й повільні варіації двох тем: першої – своєрідного «монологу» окремого наратора (у виконанні альтів і віолончелей), другої – подібної до маршової (з ледь вловими відгуками «Марсельези»). У паралельній частині роману “Гетьман Кирило Розу-



мовський” доля головного героя відходить на другий план (про його виїзд до Європи на навчання тільки згадують інші герої: “У столиці живе Кирик, пильнують там, як царенка [...] Збираються везти за кордон [...]” [7, с. 158-159]).

Дві теми у цій частині роману стають домінуючими. Перша – розлогий опис долі багатьох окремих людей: й історії стрімкого підйому родини Розумів, і простих селян, козаків, козацької старшини, січовиків – долі усієї України в імперських тенетах. Важливими художніми деталями (як домінуючим елементом поетики) стає «мереживо» повсякденностей, людських долі і дій, які, накладаючись одна на одну, тісно переплітаючись між собою, творять густе полотно історії, товсту тканину історичних реалій XVIII віку. Можна б сказати, що Микола Лазорський відтворює ці повсякденності, як голландські майстри XVII віку творили величезну й неповторну галерею щоденного життя та побуту їхнього народу на своїх полотнах.

Друга тема цієї частині роману також є безпосереднім відлунням кайросу-долі братів Розумовських: українська шляхта України-Гетьманщини намагається повернути старожитні вольності українців, використовуючи вплив братів Розумовських при дворі імператриці Єлизавети (граф Олексій Розумовський щодо справ України, на переконання правнука останнього гетьмана, “діяв цілком самостійно, керуючись лише пристрасною любов’ю до батьківщини. При дворі ніхто не звертав уваги на віддалену Україну, нікому до неї не було справ і вона, ще зовсім недавно користуючись правами й свободами, стогнала під ігом правителів, яких надсилали з Петербурга” [2, с. 41]). Ця боротьба завершується приїздом імператриці у 1744 році до Києва, частковим поверненням попередніх прав і вольностей Гетьманщини й обранням ще зовсім молодого графа Кирила Розумовського гетьманом України.

Однак доля-кайрос знову й знову стукатиме в українські двері: після приїзду в Україну цариця “щедро обдаровувала старшину чинами, маєтками, патентами московське дворянство, секвестрованими садибами померлих на Сибіру на мазепинців, кріпаками-«послушними», грішми. Дітей шляхти, охочої до Петербургу, записувала до корпусу кадетів, корпусу пажів, пансіонів, колегіумів. Кожен старшина хапався щось випросити у цариці через графа Розумовського [...]” [7, с. 257].

Ці теми переплітаються з мотивом запроданства й байдужості до долі Вітчизни: “...І наші, й чужі деруть з козака десять шкур... і де? На нашій землі, на Гетьманщині. А ми ж як? Ми думаємо про весілля, горілку, врожаї, теплу піч... Ніби байдуже, що лютий ворог заліз у наш пишний край, надіває ярмо неволі, заводить панщину, ламає наше

право, роздаровує наші землі чужинцям, різним зайдам, верховодить в колегії, сам править Гетьманщиною, за непослух збиває, на Сибір жене” [7, с. 56]. Важливу допомогу в пануванні над українцями надають колаборанти, які з усіх сил догоджають московитам-окупантам: “...Москаль так зашморгнув нас, що вже й дихати ніяк, «малоросійські дворяни» допомагають ще тугіш зашморгнути. [...] Не маємо Хмеля, Виговського, Мазепи [...]” [7, с. 57]. Коли про Олексія Розума пішли чутки, що він у Московії став полковником, про нього теж говорять, як про запроданця: “Золота душа не піде служити москвіну; до москвіна піде погній, дейнека, запроданець, такий, що у нас пастухом був, там, у москвіна, він –полковник. Приїде додому, знов стане крутити хвосты волам, бо нездольний бути навіть простим козаком, а не те що полковником. Пастух він у золотих шатах!” [7, с. 71]. Москвіни “нароблять полковників з чабанів і посадять в колегії – хай слухають та виконують накази їхніх бородачів” [7, с. 77]. Щодо українських жінок, то “жодна правдива козачка не візьме від лютих наших ворогів нічого. Такого не водилося на Гетьманщині, щоб дочка правдивого козака бодай торкнулася ненароком до смердючої руки москвіна” [7, с. 72]. А одночасно й “помосковлену падлюку козацькій дочці не личить любити” [7, с. 123].

Проявами змін історіософської перспективи України початку та середини XVIII віку (вираженої через долю наймаркантніших постатей, що характеризують ці епохи) стане у творі протиставлення символів жіночої вірності: у тій самій келії монастиря, заснованого полтавським полковником Мартином Пушкарем, де доживала свій вік “вельми побожна черниця Марія – в миру Мотрона Кочубей” доживатиме й свого віку інша черниця – Ярина, зраджена колишня наречена козака Олексі Розума – графа Розумовського. Перша – як символ колишніх воєн за незалежність, догасання в попелі ватри боротьби, колишньої слави і величі, друга – як символ-жертва пристосуванства до плину часу й обставин, як символ пожертви українців для народження нової, імперської слави.

Політико-державне розшарування української еліти проходить по осі різних шляхів у майбутнє Гетьманщини-України. Особливо гостро й контрастно окреслення цих шляхів розвитку виявляється в дискусіях навколо можливості введення родового гетьманату. Якщо одні вважають, що “Петербурґ поволі накладає важку руку на наше правне життя” [7, с. 350], інші переконані, що “ми давно знайшли собі хазяїна, до якого тільки й їздимо скаржитись одне на одного [...]. Коли Москва не допоможе, ми перегриземось, зробимо руїну другу, і Москва тоді забере нас вже як наймитів – без жодних привілеїв” [7, с. 350], то писар Без-

бородько підмічає: “Де наші університети, корпуси кадетів, пансіони, колегіями? Немає того нічого! А що є? Є бурса, схоластика, нецтво. [...] Москва спромоглася уже на академію наук, театр, куранти, асамблеї, книгозбірні. Ми ж скніємо й досі на вертепах, базарних плітках, диспутах про відьом, а про академію наук нічого й не чули [...]. Ми братаємося з Москвою, бо тільки через Петербург пізнаємо чужі світи, по московських колегіюмах дістаємо і ми, і наші діти правдиву, без забобонів освіту [...]” [7, с. 352] (Тобто йдеться про те, що в Україні перехід від Бароко до Клясицизму ще не відбувся). Останньому відповідає полковник Милорадович: “Всі ми [...] вчилися за морем у чужих університетах, всі обходились без москаля” [7, с. 353]. Подібно до батька мислитиме й син Безбородька – Олександр (майбутній всесильний канцлер Російської імперії). Через роки він казатиме екс-гетьманові про «автономістів»: “Тут, у Петербурзі їх багатенько: їх виростила художня академія та музичні школи, найшли вони притулок і в історичних архівах, звідкіля, мабуть, і витягли заповорошені порохом переяславські пакти. Тепер ту ветху давнину вони понесли в Гетьманщину з тим, щоб козацький народ воскресив мертвого. Безнадійна то справа...” [7, с. 557].

Обозний Кочубей (символічно, що він нащадок Кочубея, який писав цареві доноси на гетьмана Мазепу) ніби підсумовує цю дискусію, стаючи на бік окупанта. Своім опонентам, які ще намагаються змагатися за автономні права України, він кидає звинувачення: “...Ви шукаєте способу відриву від Московії й саме тоді, коли Петербург зробив і робить корисну реформу в усій Гетьманщині: реформує вищу адміністративну структуру, освітню справу, скарбницю, суд, мову. Петербург має всі права на те, найголовніше його право – право звияжця, друге його право – право універсальної й більш освіченої, з великим творчим досвідом держави. [...] Всі ваші заходи відійти від Московії будуть легко знищені в зародку, і самі ви загинете...” [7, с. 370].

Третя й четверта частини П'ятої симфонії Людвіга ван Бетговена виконуються без перерви. У третій частині симфонії відбувається повернення до теми першої частини. «Мотив долі» отримує тут нові забарвлення й розв'язки. Одночасно тут бринять і танцювальні мотиви, захоплюючи усе нові й нові сфери музичного простору. Четверта частина музичного твору звучить урочисто й переможно. І хоча у четвертій частині знову й знову з'являтиметься тривожна тема долі, однак фінал твору – оптимістичний: тема долі отримує тут нове, оптимістичне звучання.

Умовні третя та четверта частини роману Миколи Лазорського теж звучать як дві нерозривні. Їх початок пов'язаний із поверненням голов-

ного героя твору на перший план. Однак ці дві частини розділені власне двома життєвими етапами гетьмана: його молодости, прагненню дії, надій на зміни долі України, зрештою – боротьби й чину. А далі – гіркий час підведення підсумків, повного занепаду української державности. Однак, попри всі незгоди історичної долі, у цих частинах “Гетьмана Кирила Розумовського” звучать оптимістичні мотиви.

У симфонічній структурі історичного роману одним із ледь уловимих, але домінантних, є мотив шаблі. Він рефреном з’являється кілька разів у творі й стає ледь помітною ниткою-символом, що зв’язує у цілісність наскрізну ідею боротьби за незалежність. На зустрічі полковницької старшини (події відбуваються на початку 1740-их років), Кочубей у кабінеті полковника Апостола підозріло розглядає шаблю батька господаря – гетьмана Апостола, на якій стоїть напис: “Пилип Орлик. 1715” (Нею гетьман Апостолом обмінявся з Орликом як зі своїм побратимом). Кочубей, “лукаво посміхаючись”, контагує: Орлик її “мабуть добув десь у Бендерах від турків, рік не старий...” [7, с. 152].

У кабінеті Розумовського у потаємній шафі “свято береглися пастушкова сопілка й простонародний кобеняк, який у юності носив лемешівський козак Кирило Розум, теперішній фельдмаршал і вельможа. Розумовський часто показував ці пам’ятки давноминулого своїм наближеним” [2, с. 334]. Лазорський розгортає цю побутову деталь у широку перспективу світовідчужання людини кайросу: колишній гетьман навідується до свого потаємного сховку “в безсонні ночі”: “Ось іржаві кайдани. Закуто було цими кайданами сміливого Полуботка [...]. Ось шабля дамаської криці і виритий на ній напис: «Гетьман Іван Мазепа, 1707»; прапор шведських фузулерів, пістоль короля Карла XII. Манускрипти, полковника Чечеля ятаган, булава Костя Гордієнка [...]. Окремо, на дерев’яному кілочку, дитяча свитка і солон’яний бриль. В кутку завинута у блакитний оксамит сопілка, зроблена дідом Опанасом” [7, с. 331].

На потаємній зустрічі, яка відбувається в період відкритої підготовки до ліквідації Єкатеріною Січі, внук гетьмана Орлика граф Штейнфліт вручає фельдмаршалові Розумовському Орликову “пощерблену в боях шаблю”, який “переміг Петра московського на Пруті”. Ця шабля, каже він, “мусить бути в руках золотої душі в останньому ударі з московським наїзником”. Колишній гетьман, який “немов зі сну прокинувся”, ще вірить, що “стоїмо на порозі страшних чинів [...]. Доля Гетьманщини в руках Божих і в руках сміливих” [7, с. 541].

Характерним доповненням цієї розлогої символіки, народженої алюзією до слів із поезії гетьмана Івана Мазепи “Дума або Пісня” (“Озмі-

теся всі за руки, / Не допустіть горької муки / Матці своїй більш терпіти!  
/ Нуте врагов, нуте бити! / Самопали набивайте, / Острих шабель добу-  
вайте, / А за віру хоч умріте, / І вольностей бороніте! / Нехай вічна буде  
слава, / Же през шаблі маєм право!), є ще одна художня (а разом з тим –  
історично автентична) деталь, яку зауважує імператриця Єлизавета під  
час Служби Божої: “...Коли митрополит став читати євангеліє”, козацька  
старшина “зашемрїла шаблями, висмикуючи наполовину з піхов...” [7,  
с. 252]: таким чином козаки демонстрували готовність боронити свою  
землю та честь.

Після ліквідації гетьманства, українська еліта угледіла крах своїх  
державницьких ідей: вони бачили, “як обертались у порох коштовні  
здобутки старих часів. Здавалось, ще так недавно яскраво зорїла їм зоря  
відродження рідного краю, коли повільно, ступінь за ступнем вони  
твердо йшли до жаданої мети: цілковитої сепарації, уквітчаної родовим  
гетьманатом. [...] Московія трощила рештки автономізму люто, без  
милосердя і вагань” [7, с. 501-502]. Ця зміна демонструє перехід від доби  
Єлизавети I, у час правління якої було прийнято “низку законодавчих  
актів, які повернули Україну до попередньої ситуації, коли вона мисли-  
лася особливою країною, політично й церковно напівнезалежною”, до  
доби Єкатеріни II, яка, як наголошував історик К. Харламповіч, “стає  
поворотним у ставленні державної влади до українців. Вона (Єкатеріна  
II) вирішила остаточно й назавжди закінчити з мріями українців про  
політичну окремішність від Великої Росії й ліквідувати ті права й адмі-  
ністративний устрій України, якими ці шкідливі мрії підтримувалися.  
Знищивши гетьманство, вона відновила малоросійську колегію, а її  
голові – гр(афові) Петру Румянцеву – віддала під нагляд увесь [україн-  
ський] народ, і найперш – козацьку старшину й духівництво, як стани  
особливо небезпечні – через їх властолюбство й «ненависть» до велико-  
російського народу, який, зі свого боку, відплачував українцям «презир-  
ством»” [15, с. 482-488].

Розумовський роздумує: “Засинає Гетьманщина, приборкав москаль  
нащадків золотих душ не мечем, а лукавим підступом, улестив легкоду-  
хих золотом та титулами. Так він робить скрізь, там, де не здольний про-  
битись оружною рукою” [7, с. 532]. Надія на майбутнє воскресіння укра-  
їнської державности бачиться М. Лазорському в діяльності «автономі-  
стів». На звинувачення січового писаря, що в столиці імперії нащадки  
української еліти “допомагають москвинам підбити усю нашу країну під  
московський копил. Коротко кажучи, наші діти й онуки допомагають  
москалю руйнувати те, що ми й наші батьки творили й що боронили від  
лютого ворога – того ж таки москвина” [7, с. 503-504], Григорій Полетика

відповідає: “Ми йдемо туди не на те, щоб кувати кайдани для нашого народу, а на те, щоб полегшити його долю, зберегти бодай рештки його старожитних прав і вольностей [...]. Не мечем допоминаємось своїх прав, а словом [...]” [7, с. 504]. В останній розмові зі своїм братом, уже колишнім гетьманом, граф Олексій Розумовський захоплюється «автономістами»: “Завзятий народ! Все знають і за Хмеля, і за Виговського, і за Мазепу. Самі пишуть наші події, нашу історію, відпихають москаля, щоб не перекручував” [7, с. 526].

І хоча на схилі життя у відчаї колишній гетьман вигукує: “Не вірю я тепер, що знайшовся б такий велетень, який би примусив москаля шанувати чужу гідність, не вірю! Москаль убгав усіх сусідів у Прокрустове ложе [...]. Де ж той велетень, перед яким схилилась би лапотна Москва! Де?” [7, с. 700], М. Лазорський художньо втілює ідейну доктрину О. Оглоблина про тяглість і безперервність традиції української державности, бо ті, хто надалі намагався врятувати українську незалежність, були “живою ланкою того могутнього ідейного ланцюга, що з’єднавав новгородсіверських (і чернігівських) патріотів кінця XVIII століття з українськими автономістами 1820-их років, які гуртувалися навколо Малоросійського Таємного Товариства і, хоч були передчасно розгромлені катастрофою декабристів 1825 року, встигли проте передати ідею українського національно-державного відродження поколінню 1840-вих років – могутній когорті Шевченка і кирило-методіївців [...]” [12, с. 47]. Один із цих автономістів – Полетика, декларує в романі своє переконання майбутнього України-Гетьманщини: “Гетьманщина не може бути ні московською, ні польською [...]. Гетьманщина мусить бути й буде такою, якою їй наказує бути сьогоднішній день: новою, освіченою й міцною” [7, с. 505]. Лазорський вторить Оглоблинові: після тектонічних зрушень української історії перелому XVIII-XIX віків “не було вже кому боронити козацький народ, бо і всі автономісти [...] надовго причаїлись [...], щоб у слушну годину злучитись з «декабристами» проти ненависницького московського свавілля” [7, с. 698]. Цей оптимізм українського письменника-емігранта в часи національної трагедії звучить як трансформована кода П’ятої симфонії – з видозміненим мотивом невблаганної долі, який усе ж несе на собі печать віри у майбутнє.

Як і в П’ятій симфонії, в якій уповні виявилася особливість поетики музичної творчості Бетговена – народження контрастних мотивів із однієї – найголовнішої теми, подібним чином у романі-симфонії Лазорського із теми долі-кайросу двох братів Розумів виникає широка гама образів і мотивів, які творять історико-художнє тло подій.

Для Марка Павлишина опис «виходів» головних героїв твору поза межі хронотопу Гетьманщини, їх мандрівки до Росії та Європи – це “символічні знаки тематики еміграції” [13, с. 342-343]. Символічний образ завіювання шляхів після смерті гетьмана (“Густою пеленою падав сніг, і рвучкий вітер замітав шляхи й стежки” [7, с. 752]), який звучить як кода роману-симфонії, це не тільки “кошмар еміграції, що високо цінує продовжене існування самої себе та ідеалів, з якими вона виїхала на чужину” [13, с. 343], але і символ завершення великої й величної епохи, яка не принесла сподіваної незалежності Україні від окупантів-московитів.

Зіткнення культурних епох стає в “Гетьмані Кирилі Розумовським” одночасним зіткненням різних світоглядних доктрин українців та росіян.

В самій Московії простором художнього напруження стає протиставлення двох епох – рококової пишноти двору Петра III (“Мелькали золотом шиті камзоли, модні перуки з маленькими буклями на скронях і косами з пишними бантами, дорогі роби з вирізаними декольте, мережане жабо, тугі та білосніжні комірчики, блискучі черевки з золотими запонами, військові однострої, високі ботфорти. Чути було вишукану французьку мову, яка поволі, але вперто, відсувала мову італійську. Дехто, стараючись догодити новому монарху, говорив мовою німецькою [...]. Далеко десь з хор заносило мелодію вальсу, і через відчинені двері видно було пишні пари в манірних льотах складного котільйону” [7, с. 454]) і передчуття надходження клясицистичного абсолютизму епохи його дружини, майбутньої імператриці Єкатеріни II: у najbliżшому колі її друзів “панувало захоплення французькою літературою. Усі вони адорували енциклопедистів”, а сама дружина імператора “вела кореспонденцію з Дені Дідро, Жан Жаком Руссо та Д’Алямбером” [7, с. 458-459]. Детронізація Петра III стає символічним вираженням такого остаточного переходу від Рококо до Клясицизму.

Однак варто підкреслити, що якщо барокове світобачення українців було питоминним елементом розвитку українського соціуму того періоду, то уся пишнота Рококо і Клясицизму серед еліти Російської імперії була привнесеною. Граф Люї-Філіп де Сегюр, надзвичайний і повноважний посол Людовіка XVI при дворі Єкатеріни II у Санкт-Петербургу писав у своїх спогадах: “Коли я прибув до Петербурга (10 березня 1785 р. – *I. Н.*), в цій столиці під зовнішніми формами європейської цивілізації ще збереглося багато слідів передущих часів. [...] На поверхні ця відмінність невідчутна; за півстоліття вони навчилися наслідувати чужоземців – в одязі, помешканні, внутрішньому начинні,

споживанні їжі, світських ритуалах, привітаннях, балах і званих обідах, виконуючи ці дії не гірше французів, англійців і німців. [...] Лише розмова і знання деяких внутрішніх деталей позначали межу між старовинним московитом і сучасним росіянином” [Цит. за: 3, с. 54-55].

Барокова Гетьманщина є високоосвіченим краєм, бо тут, у часи “другої «Малоросійської Колегії» було доволі шкіл, пансіонів та уставних шкіл по монастирях. Не бракувало й дидаскалів, які часто-густо бували в науці в Німеччині, Волощині, Угорщині” [7, с. 161]. Одним із героїв твору є Сковорода – дидаскал, образ якого стає уособленням цієї барокової учености: “Дидаскал той не простий собі чоловік: вчився в Києві й сам вчив у колегіюмі харківському, бував і мандрах десь у Німеччині. Тільки чудний він якийсь: цурається вигоди, любить село, простих селян, просту одіж, просту хату. Ходить у сіряку, латаних чоботях, їсть просту страву й спить, де приткнеться. У торбі своїй носить книжки, каламар і перо: коли вибере довільну годину, багато пише, а підписується по чудному: «Старчик», хоч і не старий сам” [7, с. 178]. Однак важливість переходу до класицистичних форм освіти, які мали б змінити схоластичні підходи в бароковій українській освіті, бачить, наприклад, Олексій Розумовський, який каже братові-гетьманові про Санкт-Петербург епохи абсолютної екатеринінської монархії: “За прецінь короткий час [...] петербуржці спромоглись уфундувати кадетський корпус, академію наук, академію штуки, театр, друкарню, клуб на аглицький копил, каварні, у Москві – університет, колегіюми, інженерні школи, навігаційні школи, часописи [...]. Все тут швидко робиться. Різні асамблеї, куртаги, равти [...]. Самі роблять, чого не вміють – тягнуть наших з Гетьманщини, тягнуть і західняків [...]. Це доба творчого шалу, епідемія оздоби столиці, потяг до освіти в своєму краю: кожен пнеться щось зробити не для себе, а для краю”. Але – це ще не вся Московія: “Московія там, – і гетьман махнув рукою на північ. – Там, брудна, п’яна, дика” [7, с. 469].

Описи палаців родини Розумовських стають одним із важливих художніх засобів відображення трансформації життєвих доль цієї родини. Палац Наталії Розумовської в Козельцях демонструє (крізь призму художнього відображення передчуття бідермаєру) пишноту стилю Рококо: палац “був просторий, на два поверхи, з широкими дуговатими вікнами й білими колонами перед вхідними дверима. Весь білий стояв він у густому парку, за яким починався вже плодовий сад з квітниками, теплищами й широкими ставками, де плавали табунці пишних лебедів”. Він був “умебльований красно меблями, завезеними з столиці. У великій залі, де часто збиралось вишукане товариство [...],



стояв великий круглий стіл палісандрового дерева, накритий вельветовим обрусом з важкими китицями аж до блискучого паркету. Біля вікон зеленіли у фарбованих діжках екзотичні рослини, в проміжках між вікнами стояло кілька люстр в бронзових багетах стилю рокайл (Рококо – *І. Н.*): їх вивезено було з Венеції [...]. У кутку важко цокали великі дзигарі, роботи уславленого лондонського майстра Гірахама. До цієї пишноти пасували бронзові канделябри й мовчазна, добре вишклена в Петербурзі, обслуга” [7, с. 185-186]. Гетьман, згадуючи минуле, дає свою характеристику цього Рококо: “...Минула золота доба нашої Єлізавети. Єлізаветинська доба! Пишна-препишна, з еротикою красунями, чудовим фліртом, юнацькими зітханнями й чарівними зустрічами [...]” [7, с. 455].

4 січня 1742 року генеральний підскарбій Яків Маркович запише у своєму щоденнику: “Після обіду були у царському палаці й мали авдієнцію у Її Імператорської Величності. Цариця зволила стояти – у присутності дам і кавалерів. Привітання говорив п[ан] полковник лубенський Апостол; на вітання відповідав нам таємний радник барон Мініх, обнадіюючи милістю монаршою весь народ [наш] і партикулярно нас. Після того нас було допущено до ручки Її Величності” [9, с. 156-157]. Микола Лазорський розгортає цю картину прийому царицею (“Самий церемоніал виходу цариці видавався сміховиною, безглуздим театральним видовом” [7, с. 230]) як протиставлення рококової розкоші царського палацу і двірського етикету бароковій доцільності помешкання тогочасного українського шляхтича: “Палац своїми розкошами дуже здивував пана Галагана: позолота і музика, паркет і пудрені буклі та блискучі роби, бундючні вельможі і складна етикета, пишний вихід імператриці [...]. Розкіш палацу видавалась зимною, мертвою [...]”. Іншим бачиться йому палац гетьмана Данила Апостола у Глухові: “Розкіш глухівського палацу вабила доцільністю, вигодою, приемним затишком: дзигарі чітко цокали й голосно видзвонювали квадранси, дзиглики міцно стояли на дубових ніжках і манили посидіти та запалити люльку, кременці солідні, повні золотих та срібних чарок, килими перські, пухкі й добре гаптовані, канапи турецькі, великі [...]” [7, с. 229-230]. Про ту ж розкіш імперської столиці говорить і молодий осавул Валькевич: “... Там є театр, є чудова італійська опера, так актори співають так гарно, ніби чуєшся в раю. У палаці графа Розумовського завжди добірне товариство, добірна чемність; там манірні танки, незвичайна музика, незвичайний одяг, перуки й солодка парфума, скрізь золото, срібло й добірні манери” [7, с. 167].

Зіткнення різних епох виражається у “Гетьмані Кирилі Розумовському” й як протиставлення традиціоналізму, найважливіші елементи

якого визначаються бароковим світобаченням, та модерністичного світовідчування, яке ґрунтується на філософії Просвітництва. Так, генеральний писар Безбородько “свято беріг старовинну патріархальність в родинному житті та держався звичаїв і навіть побуту, заведеного в Гетьманщині дідами-прадідами. Тільки сина свого Олександра пустив у науку за море (згадуваного уже майбутнього найсвітлішого князя і державного канцлера Російської імперії – І. Н.)” [7, с. 200]. Протиставлення цього світоглядного барокового українського традиціоналізму (який шанобливо ставиться до особистості як до індивідуума, вимагає демократичних засад у виборчому процесі) та абсолютистського імперського модернізму виражено й у думці полковника Апостола про «добровільне обрання» гетьманом молодшого Розумовського: “Блазня й зроблять гетьманом [...]. Буде він розважатися оперою, музикою, балями та золотими каретами [...]. Гетьманщиною правитимуть московські резиденти” [7, с. 234].

Протиставлення барокового традиціоналізму та рококового (й клясицистичного) модернізму в романі Лазорського передані й через такі художні мікродеталі, які демонструють найдрібніші стильові особливості побуту. Одна з героїнь з родини Розумовських каже своєму чоловікові: “Голубе! [...] Ти капосною люлькою знов забрудив комірця, бач скільки попелу: вже б краще нюхав, як те роблять усі шляхетні люди” [7, с. 188]. Нюхання тютюну – один із неодмінних елементів повсякденности XVIII віку: полковник Дараган “давню кинув палити люльку, закинув її кудись і скоро при звичаївся нюхати тютюн, як це робили вельможі у графа Олексія Розумовського” [7, с. 187], бо, як зауважує Вольфганг Шивельбуш, “для вишуканої людини епохи Рококо процес нюхання табаки стає значущою церемонією товариського та світського життя. За його допомогою себе подають і показують, розпізнають іншого за способом обходитися з табакеркою (тютюнницею) [...]. Табакерка є неодмінним складником костюма Рококо [...]. Витончена людина Рококо має до кожного костюма окремо дібрану табакерку” [17, с. 147-148].

Барокова поетика (у поєднанні з елементами манірної розкоші Рококо) реалізується й у художніх деталях представлення культу їжі, сервірування столу, процесу їди. Цей культ стає важливою ознакою повсякденности, яка характеризує час-кайрос тих, до кого усміхнулася Тіхе-Фортуна: “У присмерку мерехтіли воскові свічі в срібних бра, кидаючи тьмяне світло на кришталевий посуд і золочені чарки. За келишками у фарфорових вазах, оздоблених пухнастими амурами зі стрілами в пухнатих рученятах, красувались барвисті троянди [...]. Тут же в про-

міжках височіли севрські келихи, повні лілій та лакфіюлій, в затишку тулились коштовні, з гірського кришталю карафи з добірними наливками. За старим звичаєм тут була вже холодна страва – окороки, язики, паштети, різні ковбаси, дичина, блідо-коралова лососина, кав'яр, мушля в перламутрі, тарілі з заливними рибами й широкі вази з китицями соковитих ягід” [7, с. 648].

Темпоральна складова роману окреслюється найчастіше через опис історичних подій. Зав'язка твору починається у 1731-1733 роках: “Минулого року Москва встряла в польські справи по смерті Августа Саса. Зібрала одинадцять тисяч козаків і погнала в Польщу битись з військом нового короля Станислава, загналась аж до Німеччини”. Одночасно геополітичний контекст проектується на події в Україні: “Зараз у нас в колегії верховодить москвин, ніхто не сміє йому перечити: сам генеральний суддя Забіла мовчить, Лизогуба взяв під нагляд, митрополиту Ванатовичу грозить...” [7, с. 31]. Разом з тим у “Тетьмані Кирилі Розумовському” можна спостерегти певні художні «зсуви» історичних подій. Однак такі часові зміщення не руйнують художньої правди представлення певного історичного часу. Йдеться наприклад про показ подій середини 1740-их років у романі, які зсунуті принаймні на ціле десятиліття. На обіді в генерального писаря Безбородька обговорюються ідея створення Січі на Райні: “...Французький кардинал Флері дуже прихильний до січовиків, знає, що то завзяті вояки, але все ж військової муштри не втнуть. Отже удвох з Орликом наплянували перетягти тисяч із п'ять добірного регіменту Орлика, навчити по-новому воювати новою зброєю і поставити те військо до слухного часу десь на Райні” [7, с. 203]. Якщо звернути увагу на те, що в цей час, за словами мами Кирила, він “ніби вже виїхав до Німеччини й далі кудись” на навчання [7, с. 203] (йдеться про 1743-1745 роки) й ведуться переговори про запрошення цариці Єлизавети до Києва, то відомо, що кардинал Флері у той час уже помер (29 січня 1743 р.). Ілько Борщак повідомляє, що меморіал про створення Січі на Райні, поданий Григором Орликом на ім'я короля Франції у березні 1735 року. Одночасно ж у цій розмові на обіді слова одного з героїв стають алюзією до слів Орликового меморіалу: “Козацтво бачить тільки, що москалі люті йому вороги і що ті ж москалі хочуть витеребити увесь козацький народ у різний спосіб: важкими походами, постоями, грабунками, касуванням усіх вольностей та привілеїв, ламанням договорів та наклепами” [7, с. 203]. (У меморіалі Орлика: “...Вони (козаки – *I. Н.*) бажали би служити французькому королеві, якого мужність і неприхильність до їх споконвічного ворога – москалів – їм відома. [...] Москалі так пригнічують населення в Україні,

що воно з радістю перенесеться до країни, де шануватимуть його давні вольності” [1, с. 171-172]).

Ще одним із прикладів такого часового зміщення є накладання на ті ж події середини 1740-их років подій, які мають статися через чверть століття (зразу після Коліївщини): у поділеній двома державами Україні – “кривдять тут москалі, там ляхи. Тут заводять панщину, там грабують Божі храми, мордують людей. З того берега втікачі кажуть, що воевода лях Стемпковський пускає по всій Україні тяжких калік: рубає руки, ноги, випікає очі. Пускає з Кодні. Божих старців-кобзарів січе на капусту. Тут москалі кленуть Мазепу, там ляхи кленуть Хмеля” [7, с. 215].

Як відомо, “у 1730 р. при дворі ще цесарівни Єлизавети був знаменитий бандурист – українець (“черкашенін”) Грицько (Григорій Михайлович Любистков (Любисток)). Тута за рідною землею якимось спонукала його до втечі. Його спіймали вже в Києво-Печерській Лаврі, де він, очевидно, намагався прийняти чернечий постриг, аби не повертатися на чужину. Його музична майстерність була настільки визначною, що Синод, після його втечі з Петербургу, навіть розіслав по всіх монастирях пересторогу, аби Любистка ніде не приймали в ченці. Понад те, втікач-українець не зазнав ніякої за це кари і ще протягом багатьох років зачаровував грою на бандурі своїх слухачів. Навіть втративши зір, він продовжував артистичну діяльність і користувався популярністю. 1743 року Григорій Любисток був пожалуваний імператрицею Єлизаветою Петрівною у дворянство, а 1748 р., за свої видатні мистецькі заслуги, отримав чин полковника” [14, с. 33]. У романі Лазорського доля Любистка, земляка Розумів, стає одним із антиципаційних передбачень майбутнього братів – графів Розумовських: Любисток “засумував не знати з чого і втік був, – каже московит-полковник. – Ми його вернули й дали полковництво, а щоб не журився, пошлюбили з нашою дворянкою [...]. Живе як пан, їздить у кареті” [7, с. 22] (У період описуваних у Лазорського подій Любисток ще був лише послушником у Києво-Печерській Лаврі).

Такі часові зміщення реальних подій присутні й у описі 1760-их років. Ще перед тим, коли у Гетьманщині-Україні щойно починають обговорювати питання родового гетьманату (події відбуваються ще за життя імператриці Єлизавети), у Дикому Полі починає діяти Залізняк, “до нього злітаються степові орли” [7, с. 423]. У той день, коли мовиться про те, що “юрми голоти, що на тому боці (Дніпра – І. Н.) звуться гайдамаками, збираються йти з якимсь Залізником на Умань, у гості до пана Потоцького” [7, с. 448] (тобто йдеться про весну – початок літа

1768 року), приходять звістки про смерть Єлизавети (25 грудня 1761 р.) [7, с. 450]. Важливим у романі є образ Семена Неживого, одного з провідних ватажків Коліївщини. Лазорський робить його односельчанином Кирила Розума (спочатку він виступає як Микола Гармаш, який з ревновців убиває вдову – куму Наталки Розумихи Килину (можливо, хресну матір Кирила)). Цей герой є для малого Кирила справжнім символом січовика. Історичний Семен Неживий (Мусієнко) щонайменше на два десятиліття був молодший від Кирила Розума.

Поруч із часовими «зміщеннями» в романі відбуваються й мистецькі реінтерпретації історичних подій, їх художня трансформація – у відповідності до ідейно-естетичних, ідеологічних завдань. Микола Лазорський подає художню версію палацового перевороту, який привів Єкатерину II до влади. Олексій, розповідаючи про ці події братові в листі, виводить і себе, і його поза їх межі: “Мабуть ти вже знаєш, коханий брате, про наглу смерть імператора Петра з офіційного повідомлення [...]. У ці сумні дні тебе не було в столиці, і слава Богу!” [7, с. 477]. Насправді ж і гетьман, і його брат брали пряму участь у перевороті, у приведенні до присяги полків гвардійців (Кирило Розумовський командував Ізмайлівським гвардійським полком, який відіграв найважливішу роль у поваленні Петра III). Гетьман (як президент Академії наук) організував уночі перед переворотом друк маніфесту про зміну влади в імперії [2, с. 298]. “Діючи у глибокій конспірації, К. Розумовський свої рішення й вчинки щодо здійснення змови погоджував, по суті, лише з Катериною [...]. Про вирішальну роль гетьмана К. Розумовського у дворцовому перевороті 1762 року засвідчували й іноземні дипломати, що перебували на той час у російській столиці. [...] В офіційній свиті нової імператриці Катерини II почесне місце займав граф К. Розумовський” [14, с. 89-90]. Одночасно ж “у серпні 1762 року Єкатерина подалася в Москву для коронування і зупинилася в підмосковній [резиденції] гетьмана – Перовському [...]. Під час коронації гетьман [...] був асистентом у цариці, а граф Олексій Григорович [Розумовський] ніс корону, а після обряду коронації розкидував у натовп гроші” [2, с. 300].

Одяг і мовні традиції декларуються у “Гетьмані Кирилі Розумовському” як найважливіші маркери національної приналежності: вони безпосередньо корелюють між собою. Тому одним із найважливіших символічних мотивів у романі М. Лазорського, який характеризує зміну соціального статусу, національної самоідентифікації, навіть світоглядних позицій, стає мотив зміни одягу (Подібний мотив стає одним із визначальних, наприклад, у драмі Лесі Українки “Бояриня”. Оксана скептично каже про одяг московиток: “Та ще дівочий / Той шараван

неначеб форемніший, / А що жіночий, то такий бахматий / Та довгий-довгий, мов попівська ряса! / Аж сумно, як се я його надіну? / Ото й на голову такий підситок / Надіти треба? Зап'ясти обличчя?”. Ярина, яка кохає Олексія Розума, перед його від'їздом до Московії каже: “Надінуть на тебе рогозяні постоли (лапті – *І. Н.*) та московську зателепувату сірчачину... і штани скинуть, будеш ходити в брудній сорочці, а валом підпережуть. Всі москалі так ходять [...]” [7, с. 30].

Поштовхом до народження такого мотиву слугували реальні історії, які наводить Александр Васильчиков. Коли Наталія Розум приїхала до сина до Москви, її “напудрили, зробили їй високу модну зачіску [...], нарум'янили, одягнули в модну сукню і повезли в палац, попередивши, що вона повинна стати на коліна перед царицею”. У палаці, опинившись перед великим дзеркалом, вона “подумала, що це імператриця і вклякла перед своїм відображенням” [2, с. 12-13]. Однак, “ці модні шати й сукні” не були до її серця: “Вона познімала фіжми, роби і самари, викинула пудру, мушки і рум'яна і знову одяглася у своє українське вбрання” [2, с. 13]. Пізніше подібний мотив звучатиме й у листі Олексія Розумовського до своєї матері (5.07.1744), з розпорядженнями щодо одягу, в який його рідня має бути одягнута під час приїзду імператриці Єлизавети в Україну: “Одяг як для сестер, так і зятів, дядьків, тіток і Андріінкам (дворідним братам Демешкам – *І. Н.*) до мого приїзду наказано доставити Семенові Пустоті (управитель графа О. Розумовського – *І. Н.*), а що кому має належати, про те в моєму наказі розписано” [2, с. 48].

Коли Олексій стає полковником у Петербурзі, його мама, яка “міцно держалась дідівських законів і старих звичаїв і дуже не любила пишатись, бути гоноровою”, переживає, чи “боронь Боже, ще примусять через оте Олексієве полковництво [...] скинути керсетку та носити якусь московську одягу” [7, с. 81]. Для поїздки до Петербурга, Олексій надіслав родині одяг: “Тут були дорогі шуби на ведмежому хутрі, саксаки з високими ковнірами, червоні сап'янці, золотом шиті черевички, добре намисто, шовкові шалі, турецькі великі хустки і ще якийсь одяг, якого тут ніхто й не бачив. Москвини казали, що то заморські р о б и, так би мовити, панські плахти”, які жінки мусять одягнути в дорогу. Мати погодилась, що “напне не себе тую робу тільки в столиці, щоб догодити сину [...]” [7, с. 132].

У часи фаворитства Олексія Розума зміна одягу його родини стає ознакою зміни не тільки соціального статусу, а й інших життєвих засад і устремлінь: чоловік його сестри Віри, який був “присадкуватим і трохи булькатеньким з хриплим голосом кравцем”, і “добре заробляв на жупанах і дуже з того пишався” [7, с. 18], тепер “дуже величався [...] своєю

одежею. На ньому був темносиній «камзол» і такі ж куці гаоанці, на ногах білі панчохи і яскравожовті черевики з золотими запонами. На боці шпада з золотим ефесом у всю долоню. На рукаві мав вишитого теж золотом орла, знак полковницького чину [...]» [7, с. 186]. Майже вся родина Розумовських, породичавшись з імператрицею, змінює одяг. Уже на зустрічі в палаці матері Розумовських у Козельцях «усі були в дорогих шатах, вельветях, шовкових робах, мережаних комірчиках, модних зачосах, блискучих черевиках з золотими запонами. Чоловіки з тонкими шпадами при боці» [7, с. 186]. Лише одна з цих гілок «відстала» від нових віянь, притримуючись старосвітських традицій: «Пані Докія була вночі старшинських полковниць [...]» [7, с. 188].

Молодь з України часів панування імператриці Єлизавети починає ділитися за мовною ознакою та одягом на дві великі групи: одні «помосковлені паничі», які «жили в Петербурзі, Москві, Петергофі й пишались золотими гудзиками, еполетами та говорили покрученою мовою» [7, с. 160-161]; серед інших, зокрема, «студенти Чернігівського та Харківського колегіумів, молоді старшини, що служили по городових полках; хорунжі, бунчукові, значкові, молодики, що працювали у колегії та магістраті [...]». Уся ця молодь досконало знала латину, римське право, говорила добірною рідною мовою дома і в установі, колегіюмі. Здебільшого ходили в одязі партикулярній, хіба що військовики носили сині або кармазинові жупани та при боці шаблю. І панночки так само носили той одяг, який личило носити сотниковим чи полковницьким донькам: легенькі шовком мережані білі свити, вельветові керсетки, вишивані сорочки» [7, с. 161]. Були й інші – ті, що пішли вірно служити імперії: «...Часто-густо можна було здібати в кожному місті молодих гусаринів, кадетів, урядовців на вакаціях з столиці в тихій Гетьманщині. В барвистій одязі, бундючні, як павичі, вони спочивали дома і з презирством оглядали свій народ, своє місто. Несподівано між ним й земляками лягла чорна тінь відрази». Такий «покруч завжди вихваляв усе московське, глорифікував і тих москвинів, які в Гетьманщині знані були як люті кати козацького народу». Вони «полотніли, коли хтось з молодих хорунжих питає, нащо столичні панночки так туго шнуються у смішні роби, коли можна носити зручну й пристойну одягу, приміром таку як у старшинських панночок». Навіть ходили вони «манірно, мов на ходулях, говорили плутаною мовою, вітєвато, раз-по-раз кланялись без потреби, були ненатуральні» [7, с. 163].

Зустріч одягів Єлизаветинських часів у гетьманському палаці у Глухові стає не просто протиставленням барокової української культури й рокової культури московитської еліти, а зустріччю-зіткненням (зітк-

ненням у розумінні Самуеля Гантінгтона) двох різних культур та ідеологій: “Манірно з поклонами ходили пари і пудрені дами в розкішних робах граціозно схиляли голови в такт музики. [...] Бринів притишений жіночий сміх, і чути було жарти кавалерів у французьких камзолах і блискучих черевиках на високих закаблуках. Скромніш і не так барвисто зодягнені були старшини і ті що працювали по військових установах: кидались у вічі темні рединготи й кунтуші, криві шаблі й довгий вус, що справляло враження правдивої екзотики [...]. Але були тут січовики та полковники старого гарту, які аж ніяк не хотіли припасувати своїх смаків та звичаїв до скороминучих мод квасних москвинів. На пишному тілі цього глухівського Версалю екзотика півдня набрала досить великого розгону: москвинів явно турбував довгий вус, чуб, тричі завинутий за вухо, полковницький кунтуш з широким слудького виробу поясом, пістоль [...]” [7, с. 286-287].

Навіть зміна зачіски чи імени змінює людину. Один з козаків каже про кошового, що він їздить до гетьмана й, можливо, вже “може нацупив перуку і чуба поголив” – тобто відійшов від традицій козацької спільноти [7, с. 312]. Трансформація імени “Наталка Розумиха” – простої козачки [7, с. 11] до “Наталії Демидовни” – матері графа Розумовського [7, с. 190] є ще одним свідченням її статусу в суспільній ієрархії.

Релігійний елемент у романі стає фактором наративної стратегії лише коли йдеться про правобічну Україну: “Козацькому народу, що жив там під Польщею, дошкуляла не тільки панщина, дошкуляла йому ще й унія – чергова політична витівка панів-магнатів та вітців-езуїтів. Маючи за плечима кварцяне військо і спираючись на постанови сенату та постанови конфедерації духівництва, католицький єпископат почав силою навертати на католицтво увесь православний народ правобічної України. Навертання те набуло згодом брутальних форм [...]” [7, с. 309]. Такий спрощений підхід до історичної місії Української Греко-Католицької Церкви породжений стереотипами в українській історіографії XIX – початку XX століття. У красному письменстві такий стереотипний підхід, починаючи від Тараса Шевченка переходить аж у історичну прозу Івана Нечуя-Левицького, й продовжує своє існування в багатьох пропагандивних історичних романах підсоветської України та, паралельно, й української еміграції. Трагічний процес поглинання російським православ'ям української духової й релігійної традиції в Гетьманщині-Україні в романі Миколи Лазорського ледь намічений.

Історична візія образу останнього гетьмана України Кирила Розумовського, задекларована в монументальному дослідженні Алексея Васильчікова “Семейство Разумовскихъ” (“Сімейство Розумовських”)



(у чотирьох томах, п'ятий з'явився уже після смерті автора, 1880–1894; було здійснено й переклад цієї праці французькою мовою “Les Razoumowski” – з виправленнями й доповненнями російського тексту: у шести томах, 1893–1902 роки), – як людини достатньо далекої від ідей побудови незалежної Української держави, як патріота Російської імперії, знайшла своє відображення й у дослідженні Марії Розумовської “Die Rasumovskys. Eine Familie am Zarenhof” (“Розумовські. Рід при царському дворі”; 1998, 2005). У художній формі така ідеологічна доктрина реалізована й у романах Аркадія Савелічева “Алексей Разумовский. Ночной император” (“Олексій Розумовський. Нічний імператор”, 2003 р.) та “К. Разумовский. Последний гетман” (“К. Розумовський. Останній гетьман”, 2005 р.). Дещо подібна історична перспектива бачення постаті Кирила Розумовського була й у Михайла Грушевського, який, на його переконання “нецікавий був сам своєю особою”: “...Новий гетьман був чоловік зовсім чужий Україні й її життю [...]. На Україні Розумовський нудився, проживав частіше в Петербурзі; держав себе не як товариш української старшини, а немов якийсь володар з Божої ласки, і завів у своїй глухівській резиденції двір на взірць двору Петербурзького. У справі українські не дуже мішався, і Україною правила старшина по своїй волі, зносячись з Сенатом і російським урядом” [4, с. 414, 415]. У дослідженні іншого українського історика Олексія Путра (“Гетьман Кирило Розумовський та його доба (з історії українського державотворення XVIII ст.)”) останній гетьман України Розумовський постає визначним українським державним діячем, меценатом і реформатором.

У сучасному українському письменстві майже паралельно з'явилися два романи, присвячені добі та постаті Кирила Розумовського.

У “Останньому гетьмані” [11] Юрій Мушкетик творить історіософську перспективу, подібну до тієї, яка задекларована в романі “Гетьман Кирило Розумовський” Миколи Лазорського. У мороці ночі московської окупації, навіть після ліквідації Січі та усіх привілеїв і автономних прав Гетьманщини-України, пише він, “навіть за такого несосвітненого, жахливого тиску проростало дерево волі й свободи, саме в ті часи була написана «Історія Русів» – найпатріотичніший твір українця, не склали руки Капністи, Полетики і навіть Безбородьки” [11, с. 133].

Роман Тимура і Олени Литовченків “Пустощів” [8] – постмодерне поєднання долі Олексія та Кирила Розумовських із поверховими спробами історіософського освоєння історії України на тлі Московії-Росії та Європи. Кілька цікавих сюжетних знахідок, які по-новому трактують певні історичні події (як наприклад історія ніби-то спалення Олексієм Розумовським документів, які засвідчували його шлюб з Єлизаветою),

цілком нівелює мовна фактура твору (нагромадження російської лексики, суржику, кальок із російської), зводить нанівець ідейно-естетичні вартості роману.

Історична епопея Миколи Лазорського “Гетьман Кирило Розумовський” змінює імперську перспективу представлення постатей роду Розумовських, творить нову художню, ідейно-естетичну, ідеологічну візію – з україноцентричною історіософією постаті гетьмана, довголітнього президента Імператорської Академії Наук і фельдмаршала Розумовського. Архітектонічно, як уже наголошувалося, “Гетьман Кирило Розумовський” має симетричну будову з П’ятою симфонією Бетговена. Його умовно можна поділити на чотири частини, які творять злютовану цілісність – де «мотив долі» Кирила Розумовського то бринить на тлі «мотиву долі» й історії усього українського народу (перша частина), то відходить на другий план і лише далеким відлунням озивається на тлі подій в українських землях і навколишніх державах (частина друга), то поступово виходить на перший план (спільні частини третя та четверта), змінюючись, однак, на фоні історичних домінант – від особистих спроб щось зробити для рідної землі до надії на те, що визволення з неволі й нове відродження принесуть їй наступні покоління борців.

У романі виокреслюється кілька важливих історіософських перспектив. Найважливішою з них є візія постання майбутньої незалежної Української держави, яка народиться на руїнах Російської імперії лише внаслідок ненастанної боротьби й труду багатьох поколінь. Ще одна з них – це ідея про те, що війни поляків з українцями завалили Польщу, а внутрішні війни в Україні призвели її до повної втрати незалежності.

Історична епопея “Гетьман Кирило Розумовський” має й характерні жанрові ознаки політичного роману. Вона дає повномасштабну картину поступового й невблаганного нищення Московією старожитних прав Гетьманщини, демонтаж і ліквідацію усіх її державних інституцій. І, одночасно, дає надію на відродження української державності: від руху автономістів до пошуку нових форм боротьби за неї у майбутньому.

#### **Література:**

1. Борщак Ілько. Мазепа. Орлик. Войнаровський. Історичні есеї. Львів: Червона Калина, 1991. 256 с.
2. Васильчиковъ А. А. Семейство Разумовскихъ. Томъ 1. Санктъ-Петербургъ, 1880. 486 с.
3. Вулф Ларі. Винайдення Східної Європи: Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва, Київ: Критика 2009, 592 с.
4. Грушевський Михайло. Ілюстрована історія України. Київ-Львів, 1913. 524 с.

5. Зеркаль Сава. Руїна Козацько-селянської України в 1648 – 1764-1802 роках (Студія політично-адміністративних і соціально-економічних відносин в Україні в XVII – XVIII ст.). Новий Йорк 1968, 250 с.
6. Килимник Степан. Родина Розумовських. *Збірник матеріалів V-ої наукової конференції НТШ*, Торонто: Наукове Товариство ім.Т. Шевченка в Канаді, 1954, Ч. 1 (5). С. 19-44.
7. Лазорський Микола. Гетьман Кирило Розумовський. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1961. 752 с.
8. Литовченко Тимур, Литовченко Олена. Пустоцвіт. Харків: Фоліо, 2011. 340 с.
9. Марковичъ Яковъ. Дневные записки малороссійскаго подскарбія генеральнаго Якова Марковича / Издание Александра Марковича. Часть вторая. Москва, 1859. 414 с.
10. Мишанич Олекса. Історичні романи Миколи Лазорського. *Мишанич О. Повернення: Літературно-критичні статті і нариси*. Київ: Обереги, 1993. С. 81–93.
11. Мушкетик Юрій. Останній гетьман. *Мушкетик Юрій. Останній гетьман. Погоня*. Харків: Фоліо, 2011. С. 3-136.
12. Оглоблин Олександр. Люди старої України. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1959. 328 с.
13. Павлишин Марко. Аспекти української літератури в Австралії. *Павлишин М. Канон та іконостас*. Київ: Час. 1997. С. 332–349.
14. Путро Олексій. Гетьман Кирило Розумовський та його доба (з історії українського державотворення XVIII ст.) / Монографія: в 2-х частинах. Київ, 2008. Частина 1. 240 с.
15. Харламповичъ К. В. Малороссійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь. Томъ 1. Казань, 1914. 986 с.
16. Чуб Дмитро. Автор великих історичних полотен (Короткий огляд життя і творчості М. Лазорського). *Лазорський Микола. Світлотіні: Збірник історичних нарисів, оповідань, статей, спогадів*. Мельборн, 1973. С. 7–10.
17. Шивельбуш Вольфганг. Смаки раю. Соціальна історія прянощів, збудників та дурманів. Київ: Критика, 2007. 256 с.
18. Razumovsky Maria. Die Rasumovskys. Eine Familie am Zarenhof. Köln-Weimar-Wien: Böhlau, 1998. 300 s.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА  
XIX – XXI СТОЛІТЬ  
В СИСТЕМІ КЛАСИЧНИХ  
ТА НОВІТНІХ МЕТОДОЛОГІЙ  
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

**КОЛЕКТИВНА МОНОГРАФІЯ**

**За редакцією Петра Іванишина**

Здано до набору 31.08.2022 р. Підписано до друку 19.09.2022 р.

Гарнітура Minion. Формат 60x84 1/16.

Друк офсетний. Папір офсетний.

Ум. друк. арк. 12.32. Зам. № 6762

Наклад 300 примірників

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,  
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

Серія ДК № 2509 від 30.05.2006 р.

**Друк ПП «ПОСВІТ»**

Адреса: вул. І. Мазепи, 7, м. Дрогобич, 82100 Україна

тел. (03244) 2-23-35, 3-38-50

e-mail: posvitdruk@gmail.com