

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ
ОСНОВОПОЛОЖНИХ ПІДСТАВ
СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДОЗНАВСТВА
ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Колективна монографія

Випуск II

Київ – Мюнхен

Рута

2022

**Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства
Колективна монографія. Випуск II / Упорядники
Олексій Вертій, Олена Новикова. Київ - Мюнхен,
Рута, 2022. 448 с.**

Упорядники:

Олексій ВЕРТІЙ, доктор філологічних наук (Україна)

Олена НОВИКОВА, кандидат філологічних наук, доцент

Інституту слов'янської філології Університету

Людвіга-Максиміліана (Німеччина)

У другому випуску колективної монографії «Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства» знайшли свій подальший розвиток ідеї першого її випуску (2018). У полі зору авторів поглиблення, конкретизація і розробка таких принципів народознавчих та літературознавчих досліджень, як йти від першоджерела, від внутрішніх художньо-естетичних особливостей твору, творчості письменника та літературного поступування, вкорінення в національний духовний світ, а не від надуманих теорій та різного роду вчень, досвід І.Франка, М.Драгоманова, М.Грушевського, А.Кримського, М.Дашкевича, І.Стешенка, Є. Маланюка, Б.Якубського, П.Філіповича, А. Ніковського, Л.Луцива, Ю.Луцького, Г.Костюка, Освальда Бургардта-Юрія Клена та інших вітчизняних і зарубіжних учених. Вони тісно пов'язані з проблемами національної самобутності нашого письменства, з'ясуванням світоглядного та духовно-історичного аспектів досліджуваних явищ, особливостями вияву в них первнів українських національних цінностей, насамперед, ідеї Роду і Слави, «філософії серця», типів взаємозв'язків літературного персонажа зі світом, порівняльного вивчення японської, арабської та української народнопоетичної творчості і т. д. Результатом такого підходу стало новаторське прочитання українських народних вірувань, казок, дум, мистецтва кобзарів та лірників, «Салдатського патрета» Г.Квітки-Основ'яненка, «Лісової пісні» Лесі Українки, життя і творчості П.Куліша, О.Довженка, Ю.Лавріненка, І.Багряного, О.Гончара, І.Дзюби, І.Чендея, І.Калинця, Й.Дудки. Значна увага зосереджується на питаннях своєрідності стилю, вивченні українського письменства в європейському та загальносвітовому контексті, комплексному підході у дослідженні національної неповторності української народнопоетичної творчості та писемної літератури, їх архівознавчих джерелах.

Постановка та розв'язання цих проблем зумовлена потребами не лише оновлення та формування національних основоположних підстав сучасної вітчизняної науки про народну творчість та літературу, а й формування духовного світу, наукової, громадянської та суспільно-політичної позиції дослідника нашого письменства, нашого сучасника та прийдешніх поколінь українців загалом.

Розраховано на вчених-словесознавців, викладачів вищих навчальних закладів, студентів університетів, учителів загальноосвітніх шкіл, усіх хто цікавиться проблемами української національної духовності, її призначенням у процесах національного відродження.

ISBN 978-617-581-547-2

ОГЛАВ

Передне слово. 6

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

Галина Александрова. Традиційні структури і їх національні особливості: досвід українського порівняльного літературознавства кінця ХІХ - початку ХХ ст 17

Олексій Вертій. Пізнання, переживання, осмислення та узагальнення в еміграційному українському літературознавстві. 30

Петро Іванишин. Система настанов у мисленні Івана Франка: тлумачення Луки Луціва. 48

Ігор Набитович. Основоположні підстави літературознавчих стратегій Освальда Бургардта-Юрія Клена. 62

Оксана Тиховська. Етнопсихологічне підґрунтя космогонічних міфів про створення світу з яйця. 78

Вікторія Дмитренко. Кмітливість українців (на матеріалі українських народних соціально-побутових казок). 89

Віктор Мішалов. Проблема кобзарства і народної бандури в контексті науково-історичних дискусій ХІХ-ХХ століть. 98

Кость Черемський. Доказова реконструкція у сучасному відродженні традиційної культури. 159

У РУСЛІ НАЦІОНАЛЬНИХ ОСНОВОПОЛОЖНИХ ПІДСТАВ

Хіросі Катаока. Вода та надзвичайне народження: порівняльний аналіз японських та українських казок. 175

Артур Малиновський. Національна природа сміху в українській прозі першої половини ХІХ ст. («Салдацький патрет» Г.Квітки-Основ'яненка. Поза межами канону).....182

Неля Медвідь. Кіномистецтво Олександра Довженка в часи беззастережного підпорядкування владі. 190

Олена Буряк. Міфічне мотивування і міфічна метафора в індивідуальному авторському міфі Ігоря Калинця.206

Олексій Вертій. Неспокійний затишок, або розблокована українська національна свідомість (штрихи до портрета Йосипа Дудки).222

АРХЕТИПНО-РОДОЦЕНТИЧНІ ПЕРВНІ І СТАНОВЛЕННЯ НАРОДОЗНАВСТВА ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Хіросі Катаока. Культ предків, його особливості і видозміни в українському та японському фольклорі.....245

Марина Набок, Саєб Амлех. Первні та особливості потрактування ідеї Роду в українських народних думках невільницького циклу та арабському фольклорі.....260

Віктор Азьомов. «Лісова пісня» Лесі Українки: ораторія вітаїзму Буття чи застереження егоцентричній цивілізації.....276

АРХІВОЗНАВЧІ ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ОСНОВОПОЛОЖНИХ ПІДСТАВ

Тетяна Шестопалова. Література особистого документа як джерело дослідження літературно-критичної творчості Юрія Лавріненка (проблема формування теоретичної свідомості)..... 336

Наталія Міллер. Батьківський хутір в житті
й творчості Пантелеймона Куліша. 364

Людмила Михида. Іван Багряний: психологічно-місткий
та реалістично-асоціативний поштовх до написання
роману «Людина біжить над прірвою»..... 377

Лілія Овдійчук. Літературно-психологічний портрет Олеса
Гончара в контексті доби на основі щоденників,
епістолярної спадщини та спогадів сучасників.388

Сидір Кіраль. Слідча і персональна справа як
джерелознавча складова біографічного світу Івана
Дзюби та Івана Чендея.406

ОЦІНКИ

Олексій Вертій. Україна та її доля у листах Трохима
Зіньківського й Бориса Грінченка. «Віддати зумієм себе
Україні». Листування Трохима Зіньківського з Борисом
Грінченком. Вступ. ст., археограф. передм., упор., комен.,
прим., підготовка текстів, покажчики, додатки, добір
ілюстр. матеріалу д-ра філ. наук, проф. С.С.Кіраля. – Київ-
Нью-Йорк, 2004. – 520 с. 437

Олексій Вертій. Коли не втрачені почуття честі, гідності та
обов'язку. Сидір Краль. «. Зробити щось корисне для свого
рідного народу»: З епістолярної спадщини Івана Чендея. –
Київ, 2013. – 212 с.443

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

У пропонованому читачеві другому випуску колективної монографії «Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства» розвиваються, поглиблюються і конкретизуються ідеї першого її випуску (К., 2018). В центрі уваги авторів праці питання комплексу етнокультурних та ідейно-естетичних цінностей як основи національного самоозначення українців загалом та першоджерела вітчизняної науки про народну творчість і писемну літературу зокрема, входження їх на цих підставах у світовий духовний та науковий простір. Саме тому в монографії йдеться про такі складові цього комплексу, як національна сутність світогляду, характеру, духовного світу, культури, укладу життя українського народу загалом, збереження їх об'єктивного бачення і потрактування як неодмінної умови такого входження, на підставі чого й знаходить конкретизація, поглиблення та розвиток наукових ідей та настанов І. Франка, П. Грабовського, Олега Ольжича, Д. Донцова, Є. Маланюка, Л. Білецького, Д. Чижевського, Ю. Лавріненка, Ю. Бойка, Г. Нудьги, І. Дзюби, Т. Салиги, інших учених, про що йшлося у попередньому випуску.

Так, у розділах «Питання теорії та історії», «У руслі національних основоположних підстав», «Архетипно-родоцентричні первні і становлення народознавства та літературознавства» знайшли свою подальшу розробку ідеї статей О. Астаф'єва «Українське літературознавство в зарубіжному світі», В. Азьмова «Духовна Архетипна Система Етнонаціонального як основа літературознавчого аналізу художнього твору, творчості письменника та національного літературного поступування», І. Набитовича «Етнопсихологія та українська література: пошук спільного простору досліджень», П. Іванишина «Герменевтичні аспекти теорії національної ідентичності в сучасній науці про літературу», Т. Шестопалової «Викорінення і вкорінення як виклик і чинник національної ідентичності (критичний метод Юрія Лавріненка)» тощо.

Скажімо, багатство українського еміграційного літературознавства О. Астаф'єв вбачає в його рухові «від ідей класичної естетики, починаючи від феноменологічних проблем естетич-

ної свідомості, освоєння естетичних категорій, до осягнення ідей неklasичної естетики в руслі фрейдизму, структуралізму і постструктуралізму, нової критики аж до постмодернізму» (О. Астаф'єв). За того він, покликаючись на Є. Маланюка, зазначає, що це літературознавство не розчинилось у західноєвропейських теоріях, а зберегло своє питомо національне обличчя, адже базувалось на питомо національних цінностях, «на пророчтві духовного провідника, на пошуках «глибокої семантики» знакової системи, де прочитується духовне обличчя української раси» (О. Астаф'єв), адже, за тим само Є. Маланюком, кожна, справді національна література і культура загалом, «підіймаючись до вселюдських висот, завше виростає з національної суті». Продовжуючи розвивати ці ідеї, Г. Александрова також виносить на перший план питання про самостійність українського літературознавства. На підставі аналізу праць І. Франка, М. Драгоманова, О. Потебні, М. Сумцова, А. Ніковського, І. Стешенка, М. Дашкевича, А. Кримського, С. Смаль-Стоцького, П. Филиповича та інших українських вчених вона переконливо довела, що «побутування певного сюжету повинно мати культурний ґрунт», що трансформації підлягають «лише ті сюжети, які відповідають літературним запитам та культурно-інтелектуальному рівню суспільства», що «сила національного таланту в тім і проявляється, що він по-своєму перетворює готові форми і дає те, чого в первотворі нема», а «кожний талант є ...специфічна духовна енергія, що при однаковому матеріалі, дає особливі форми й зміст» (І. Стешенко), що в контексті європейської та світової науки про літературу, вони виступають з новими ідеями, гармонійно поєднуючи їх у цілісні утворення, у структурі яких питомо українські цінності є першоджерелом, цілком природними, самотніми і водночас загальноєвропейськими та світовими за своїм значенням. Як приклад цього вона наводить працю І. Франка «Старинна романсько-германська новела в устах руського народу» (1883), в якій автор означив шляхи міграції сюжетів і те, як, змінюючись і пристосовуючись до характеру народу, пам'ятки стають «важним матеріалом до пізнання світогляду, характеру і психології народів». Засвідчуючи азійську генезу твору та нагадуючи відомі європейські версії, зазначає далі дослідниця, І. Франко наголошував на кардинальній відмінності національного опрацювання мотиву, його відмінності від світових, адже

спрощена розважально-моралізаторська фабула стала в ній благороднішою, і тому український варіант мандрівного сюжету став найдосконалішим і найгуманнішим.

Проблема художньої творчості як «великого емоційного переживання», про яку йшлося у статті О. Астаф'єва, знаходить свою конкретизацію і подальше розв'язання у розвідках І. Набитовича «Основоположні підстави літературознавчих стратегій Освальда Бургарда-Юрія Клена», О. Вертія «Пізнання, переживання, осмислення та узагальнення в еміграційному літературознавстві», Г. Александрової «Традиційні структури і їх національні особливості: досвід українського порівняльного літературознавства кінця XIX – початку XX ст.» тощо. Переживання в них потрактовується як одна з основоположних підстав українського народознавства та літературознавства, національна сутність якого виявляється у з'ясуванні наявних прагнень, бажань у процесі вибору дослідником мотивів та цілей його досліджень, усвідомленню ним свого ставлення до досліджуваних явищ, тобто їх оцінки, переживання самого себе і самопізнання та самовизначення у зв'язку з цими явищами, оцінками, наслідком чого є ріст творчої уяви дослідника, її активності, вихід на постановку та розв'язання нових історико-літературних проблем. Про таке переживання як результат пізнання, постановку та розв'язання нових історико-літературних проблем, осмислення та узагальнення на їх підставах йдеться, зокрема, у статтях О. Вертія «Пізнання, переживання, осмислення та узагальнення в еміграційному українському літературознавстві», П. Іванишина «Система настанов у мисленні Івана Франка: тлумачення Луки Луціва» та інших публікаціях.

Докладніше про зміст поняття «переживання» читай: *Франко Іван*. Із секретів поетичної творчості // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К., 1981. – С. 45 – 119, *Мамонтів Яків*. Сучасні проблеми педагогічної майстерності. Частина перша. Педагог як мистець. – Харків, 1922 (є в Інтернеті), *Білоусова Н. М.* Феномен «переживання»: теоретичні та прикладні аспекти проблеми. // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Психологічні науки. – 2015. – Вип. 126. – С. 11-16. // Електронний ресурс. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VchdpuPN_2015_126_5 та *Федорченко Н. В.* Естетичні переживання: моделі нарративної інтерпретації. – К., Міленіум, 2016.

Разом з тим автори пропонованої читачеві колективної монографії продовжують розробляти й поставлену Т. Шестопаоловою проблему вкорінення та викорінення як одного з джерел формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства.

Своєрідним способом такого вкорінення є й Духовна Архетипна Система Етнонаціонального В. Азьомова та Родоцентризму О. Лук'яненка. Свідоме ж чи то підсвідме нехтування ними – то викорінення, яке збіднює рівень та глибину наукового мислення, наукову картину світу та висвітлення її питоми національних особливостей, насамперед. Показовими в цьому плані є статті А. Малиновського «Національна природа сміху в українській прозі першої половини XIX ст. («Салдацький патрет» Г.Квітки-Основ'яненка. Поза межами канону)» В. Азьомова про «Лісову пісню» Лесі Українки, Н. Медвідь, О. Буряк, О. Вертія про творчість О. Довженка, І. Калинця, Й. Дудки за обставин заблокованості національної свідомості українців.

Новаторське прочитання В.Азьомовим «Лісової пісні» Лесі Українки на підставах сформованої ним Духовної Архетипної Системи Етнонаціонального та Родоцентризму О. Лук'яненка вивело дослідника на проблеми спадкоємності звичаїв Великого Українського Роду і сучасності, діалектики їх становлення і розв'язання, що зовсім по-новому відкрило нам ідейний зміст цього твору, актуалізувало поставлені в ньому проблеми. І це тоді, коли деякі літературознавці, в силу незнання наших національних цінностей і нерозуміння діалектики цієї спадкоємності, викорінення з національного духовного простору, виходячи із застарілих основоположних підстав потрактування геніального твору Лесі Українки, відмовляють йому в злободенности та радять вилучити його з шкільних програм. На відміну від Д.Донцова та О.Багана, які вбачають в «Лісовій пісні» підстави «лише потужити, по-скавуліти, понарікати» (Д.Донцов) та «широкий простір для української душі вкотре вилити свою ніжність» (О. Баган), В. Азьомов відчитує в ній гостропекучі загальнолюдські

² Читай: *Баган Олег*. Роздуми над новою програмою з української літератури для 10-11 класів // Дивослово. Українська мова й література в навчальних закладах. – 2018. – № 11. – С. 7.

проблеми, застереження поетки від зумовленого, так званою цивілізацією, розриву людини з природою і втратою нею природи своєї сутності, національного винародовлення, що ми сьогодні мовчазно, недослуховуючись тривожного голосу Лесі Українки, спостерігаємо на кожному кроці, застереження людству від катастрофи і загибелі самої людини, нашої цивілізації загалом.

Нові грані народознавчих та літературознавчих студій відкривають і статті Хіросі Катаоки, О.Тиховської, В. Дмитренка. На прикладі порівняльного дослідження уснопоетичної творчості японського та українського народів Хіросі Катаока показав, як в наслідку отієї специфічної духовної енергії, залишки давніх етнічних вірувань (зокрема культу предків) під впливом основних релігій Японії та України при однаковому матеріалі зазнали певних змін і дали особливі форми та зміст.

Добре прислужаться формуванню національних основоположних підстав сучасного народознавства та літературознавства статті О.Тиховської «Етнопсихологічне підґрунтя космогонічних міфів про створення світу з яйця», А. Малиновського «Національна природа сміху в українській прозі першої половини ХІХ ст. («Салдацький патрет» Г.Квітки-Основ'яненка. Поза межами канону)», В. Дмитренко «Винахідливість та практичність українців на матеріалі українських народних соціально-побутових казок»), а саме 1) з'ясуванню питома національної природи української народної казки, особливо у плані естетики та психологізму її побутування, призначення у виховній системі та народній педагогіці загалом, 2) джерел національної природи сміху (добродушність, легкий гумор, грайливість у сприйнятті та потрактуванні навколишнього світу і т.д.), діалектики пізнання, переживання, осмислення та узагальнення в процесі художньо-естетичного його освоєння в писемній літературі. У ході обговорення доповідей в часі роботи ІХ Інтернет-конференції «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ» в Інституті слов'янської філології університету Людвіга-Максиміліана в Мюнхені В.Азьомов зазначив, що злободенність доповіді А.Малиновського виявляється в багатогранності та всеохопності наукового мислення автора, в діалектиці зв'язку фольклорного й літературного, національного й загальнолюдського, колоніального українського й державного імперського, сміху як сміховинного і сміху як форми опосе-

редкованого опору, в тому, що його універсальна дослідницька позиція об'єктивно виводить на не літературну, а радше на політологічну, суспільствознавчу проблематику осмислення стану сміхокультури в сучасному українському просторі. Сміхооптимізм, сміхотерапія, сміхоборотьба, сміхобронежилет – усі ці і не лише ці традиційні функції комічного, зазначає В.Азьомов, сьогодні зпрофановані, здевальвовані, вихолощені у світі, де сміх став бізнесом і перетворився у вид індустрії масового оболванювання, у виробництво товару масового споживання. Народний же сміх, за питомої іманентної тенденційності цього виду психічної діяльності людини, народжувався в серці, йшов від серця, призначався серцю, саме тому пульсація сміху – то пульсація самого серця. Ось таке розуміння сміху й настановляє сучасних дослідників комічного з'ясовувати, насамперед, його національну природу, призначення та діалектику побутування в національному духовному просторі саме під таким кутом зору.

Підколоніальне українське народознавство та літературознавство часів австро-угорського, польського окупаційних режимів та російського самодержавства і комуно-советсько-фашистської диктатури не залишали місця постановці та розв'язанню проблеми природи та національної самобутності українського письменства, творчості українських письменників за обставин заблокованості національної свідомості українців, опору цій заблокованості, поставлених у статтях про О.Довженка (Н. Медвідь), І.Калинця (О.Буряк), Й.Дудку (О.Вертій) та інших авторів. Дослідження такого роду, на тверде переконання того ж таки В.Азьомова, засвідчують оптимістичні спрямування, які переростають в процесуальність вітчизняного народознавства та літературознавства нової якості – переходу їх від від помилок, пошуків, хитань, взаємопоборювань перехідного етапу до усвідомленої зрілості літературознавчих наукових пошуків та відкриттів, встановлення нових літературних та народознавчих і літературознавчих канонів. Попри несхожість і навіть деяку контрroversійність цих досліджень, вони самі собою вишиковуються в один логічний ряд: «зшивання» епох, часів, шкіл, стилів у єдиний функціональний організм. До того ж – і це здорово! – зовсім різні способи, різні підходи, різні традиції і різні новації, але вектор в них – спільний, зазначає він.

На одне з чільних місць у формуванні національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства сьогодні виходить й Духовна Архетипна Система Етнонаціонального та ідея Роду, першовитоками яких є культ предків в уявленнях наших далеких прашурів про людину і світ. Тут потрібно взяти до уваги, що стародавні уявлення і культури, як зазначає В.Петров у статті «Передхристиянські релігійно-світоглядні елементи. Генеза народних звичаїв та обрядів», опублікованій в загальній частині «Енциклопедії українознавства» (К., 1994. – С. 244-249), виявили більшу стійкість, ніж уявлення й культури державних релігій. Відтак навіть християнство не викоринило родових культів, культу «берегинь», адже вони мали родинний чи то громадський характер і не мали спеціальних культових місць та спеціальних виконавців культу поза межами родини й роду, культових постатей поза образами нижчої міфології, свят, відокремлених від сільськогосподарських робіт, тому місце культу було сезонно-змінним, принагідним (цвинтар, ріка, поле, стодола). Тому народна обрядова поезія тих часів мала сонцепоклонницький характер, адже в ній одухотворялись і обожнювались земля, сонце й вода як першоджерела життя на землі. До того ж, у стародавньому світогляді народу не відокремлювалась органічна й неорганічна природа, жива й мертва матерія, людське й природне, людина, тварина й річ, а до Роду належали не лише люди, а й все з ними зв'язане. Переколиво доведено це й у статтях Хіросі Катаоки «Культ предків, його особливості і видозміни в українському та японському фольклорі», «Вода та надзвичайне народження: порівняльний аналіз японських та українських народних казок». На підставі спадкоємності ці уявлення трансформувалися в уявлення про Великий Рід, формували сильні, вольові характери, питомо національні уявлення про навколишній світ і людину в ньому, характер взаємозалежностей між ними, підпорядковували їх народним традиціям і звичаям, про що йдеться у статтях «Ідея Роду в українських народних думках невідьницького циклу та арабському фольклорі» М. Набок та Саєба Амлеха, «Лісова пісня» Лесі Українки: ораторія вітаїзму Буття чи застереження егоцентричній цивілізації» В.Азьомова, що також потребує подальшої докладнішої розробки вітчизняними народознавцями та літературознавцями діалектики вкорінення вченими в наш національний духовний

світ у процесі наукового пізнання, переживання, осмислення та узагальнення досліджуваного матеріалу.

Неабияке значення для формування національних основоположних підстав сучасного кобзарознавства мають статті В. Мішалова «Проблема кобзарства і народної бандури в контексті науково-історичних дискусій XIX-XX століть» та К. Черемського «Доказова реконструкція у сучасному відродженні традиційної культури». Автор першої з них вперше в історії дослідження кобзарства та мистецтва бандурного музикування виконав фундаментальний аналіз літератури з цих проблем і на цій підставі поставив ряд проблем, пов'язаних з вивченням народної бандури та особливостей її побутування, означених у статті в цілому та висновках зокрема. Прямим продовженням розвідки В. Мішалова є стаття К. Черемського. Доказова реконструкція, наголошує автор, ставить перед собою завдання відновлення системно пов'язаних між собою елементів традиції у конкретний, реальний період часу за допомогою засобів і прийомів, які базуються на достовірних, історично підтверджених відомостях та досвіді сучасних профорієнтованих спільнот, що також скеровує дослідників кобзарства на вкорінення в духовний світ, звичаї, традиції українського народу, їх переживання, осмислення та усвідомлення.

Гостро у нашому літературознавстві відчувається брак досліджень архівознавчої проблематики. І ось маємо змістовні у своїй концептуальності статті Т. Шестопалової «Література особистого документа як джерело дослідження літературно-критичної творчості Юрія Лавріненка (проблема формування теоретичної свідомості)», Н. Міллер «Батьківський хутір в житті й творчості Пантелеймона Куліша», Л. Овдійчук «Олесь Гончар як особистість у контексті епохи: створення літературно-психологічного портрета на основі його щоденників, епістолярної спадщини та спогадів сучасників», Л. Михиди «Іван Багряний: психолого-місткий та реалістично-асоціативний поштовх до написання роману «Людина біжить над прірвою», С. Кіраля «Слідча і персональна справа як джерелознавча складова біографічного світу Івана Дзюби та Івана Чендея». Вони справді вносять свіжий струмінь у формування національних основоположних підстав сучасного українського літературознавства. Він полягає, насамперед, у тому, що у своїх дослідженнях автори *йдуть від періоджерела*. Це ж, з одного боку,

дає змогу глибше, усебічніше, предметніше з'ясувати мотиви автора у виборі та особливостях розв'язання ним тієї чи іншої проблеми, історичну, соціальну, політичну обумовленість змісту твору і т. п., на чому так переконливо наголошували у своїх працях, скажімо, Д.Донцов, Ю.Бойко, Д.Чижевський, Л.Рудницький, Г.Костюк (докладніше про це читай у публікаціях автора цих рядків «Діалектика формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства», «Основоположні підстави, ознаки та поняття українського еміграційного літературознавства» у збірниках «Ukraine und ukrainische Identitet in Europa: Beitrage zur Standortbestimmung aus/durch Sprache, Literatur, Kultur». – Мюнхен, 2017 і «Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства». – Київ, 2018). Важливо, що ці ідеї знайшли своє продовження і розвиток у фундаментально задуманому С.Кіралем 10-и томному проекті «Листування Івана Чендея», перший том якого побачив світ в Ужгороді 2021 року. З другого ж, такий підхід до розв'язання проблем забезпечує автора від нехтування істиною, від її спотворення, безпредметних теоретизувань і претензій на якесь особливе новаторство, характерні для, скажімо, праць Дж.Грабовича, Т.Гундорової та їх послідовників, що й знайшло належну їх оцінку в нашому вітчизняному літературознавстві.

В другому випуску колективної монографії статті «Традиційні структури і їх національні особливості: досвід українського порівняльного літературознавства кінця ХІХ - початку ХХ ст.» Г. Александрової, «Пізнання, переживання, осмислення та узагальнення в еміграційному українському літературознавстві» О.Вертія, «Система настанов у мисленні Івана Франка: тлумачення Луки Луціва» П.Іванишина, «Основоположні підстави літературознавчих стратегій Освальда Бургарда-Юрія Клена» І.Набитовича, «Етнопсихологічне підґрунтя космогонічних міфів про створення світу з яйця» О.Тиховської, «Винахідливість та практичність українців (на матеріалі соціально-побутових українських народних казок)» В.Дмитренко, «Доказова реконструкція у сучасному відродженні традиційної культури» К.Черемського, «Вода та надзвичайне народження: порівняльний аналіз японських та українських народних казок» Хіросі Катаоки, «Національна природа сміху в українській про-

зі першої половини ХІХ ст. («Салдацький патрет» Г.Квітки-Основ'яненка. Поза межами канону)» А. Малиновського, «Ідея Роду в українських народних думках невільницького циклу та арабському фольклорі» М. Набок та Саєба Амлеха, «Міфічне мотивування і міфічна метафора в індивідуальному авторському міфі Ігоря Калинця» О. Буряк, «Іван Багряний: психологічно-місткий та реалістично-асоціативний поштовх до написання роману «Людина біжить над прірвою» Л.Михиди, «Літературно-психологічний портрет Олеся Гончара в контексті доби на основі щоденників, епістолярної спадщини та спогадів сучасників» Л.Овдійчук друкуються повторно з дозволу проф. Ульріха Швайєра та др. Олени Новикової – редакторів і видавців щорічного наукового збірника Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції з україністики «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ» (<http://www.ukrainistik-konferenz.slavistiklmu.de/>) Мюнхенського Інституту слов'янської філології Університету Людвіга-Максиміліана (Німеччина), в рамках якої вони вже обговорювалися та публікувалися, за що їм, як організаторам конференції та видавцям щорічника, складаємо щиро подяку.

Олексій ВЕРТІЙ,
доктор філологічних наук,
25 січня 2022 року

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

Галина АЛЕКСАНДРОВА

ТРАДИЦІЙНІ СТРУКТУРИ І ЇХ НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ: ДОСВІД УКРАЇНСЬКОГО ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Українська література зламу ХІХ-ХХ століть стала добою мистецьких пошуків, переосмислення, модифікації традиційних форм та образів, розширення сфери і меж художнього бачення. Європейський модернізм оновлює теми, сюжети, ідеї, стилістичні засоби і змінює її – відбувається перехід з однієї мистецької парадигми в іншу. «...Ми переживаємо той літературний період, який культурні народи вже пережили, і єдина втіха може бути в тому, що все-таки наше письменство переживає свою молодість в ХХ ст.: в часи великих культурних здобутків і разом з тим в часи надзвичайної втоми в рухові літературного життя європейських народів ми можемо похвалитися живим, молодим духом нашого письменства та тими надіями, які маємо на нього покладати» (Ніковський 2015, 372), – писав А. Ніковський 1913 року. Новий тип мистецької свідомості зумовив з'яву творів, у яких культурна традиція поставала в якісно нових ідейно-художніх утвореннях (М. Коцюбинський, В. Стефаник, Леся Українка, О. Кобилянська, М. Яцків, Г. Хоткевич та ін.), відбувалося усвідомлення себе, своєї літератури в просторі вічно існуючих цінностей. «Сучасне становище України, коли перед нею стоїть життєве завдання – обґрунтувати право на свою культурну самостійність, вимагає великої уваги до української літератури, – наголошував М. Романовський, – бо вона найвиразніше свідчить про самосвідомість українського народу, його культурний зріст, його здібність до розвитку як окремої національної одиниці» (Романовський 1919, 1121).

Глибшого теоретичного розуміння і вивчення в ту добу потребували і складні питання функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу як важливого різновиду запозичень. Сучасні вчені зазначають, що всебічне дослідження традиційних сюжетів, традиційних мотивів, традиційних образів є однією з найважливіших проблем порівняльного літературознавства. Як відомо, в історії культури був так званий накопичувальний період, коли людство сформувало «золотий фонд» тем і образів, і відтоді кожна доба вибирала і варіювала по-своєму ті, що були їй найближчі.

Літературознавці давно зауважували, що в історії світової літератури є сюжети, образи і мотиви, які виявляють позачасову суть, є своєрідною художньою формою універсальної пам'яті, яка зберігає і осмислює загальнолюдський досвід. Вони з певною закономірністю повторюються в літературах різних часів і народів, щоразу наповнюючись іншим змістом, що відповідає новій добі. Дослідники застосовують різні терміни для позначення сюжетів, образів і мотивів, що інтенсивно функціонують у літературі: «мандрівні сюжети», «світові типи», «вічні типи», «вікові образи», «вічні образи», «світові сюжети», «вічні сюжети», «магістральні сюжети», «надсюжети», «надтипи» та ін. У сучасних українських наукових студіях переважає нейтральний термін – «традиційні сюжети і образи» (Волков 2002, Нямцу 1999, Нямцу 2001, Нямцу 2003).

Застосування і трансформація світових сюжетів, мотивів та образів як усталених семантично-структурних систем, здатних до модифікації, є досить розповсюдженим явищем у кожній національній літературі. Поняттям «традиційні фабули» послуговувався ще Аристотель, прикладаючи цей термін до міфологічних сюжетів, які переробляли грецькі автори. У європейській науці на цю проблему звертали увагу Я. Грімм, Г. Парі, Ф. Бопп, О. Веселовський, Е. Браун, А. Фарінеллі та ін., які окреслили «фонд» всесвітніх загальнолюдських тем, сюжетів, образів. Вивчали їхнє походження, рух у часі та просторі, у фольклорі й літературі різних народів. Простеження еволюції конкретного сюжету чи образу передбачало розгляд різноманітних зв'язків культурно-історичних і морально-психологічних традицій різних літератур. Шлях зіставлення був продуктивним тому, що доводив: ці структури функціонують не як явища, ізольовані в часі й просторі, а як результат складної

взаємодії національних культур, які застосовують сюжетно-образний матеріал минулого для відображення і осмислення в новому художньому творі процесів сучасності.

Теоретичний та історико-літературний інтерес до проблематики світових образів і сюжетів О. Веселовський сформулював як гіпотетичне питання: «Чи не працює кожна нова поетична епоха над здавна заповіданими образами, обов'язково перебуваючи у їхніх межах, дозволяючи собі тільки нові комбінації старих, і тільки наповнюючи їх тим новим розумінням життя, яке власне і є її прогресом перед минулим?» (Веселовский 1989, 4). Учений розподіляв усі сюжети на новоявлені, підказані зрослими запитами життя, і ті, які відповідають на споконвічні запити думки і не вичерпуються в обертах людської історії. Це своєрідна формула, яка досить розтягується, щоб сприйняти в себе не новий зміст, а нове тлумачення багатого асоціаціями сюжету, до неї повертаються, перероблюючи її значення, розширюючи смисл, видозмінюючи її. Прив'язування до старих форм нових відношень учений називав своєрідним природним «збереженням сили» (Веселовский 1989, 376). Саме порівняльний метод, вважав він, відкриває для історії літератури «цілком нове завдання – простежити, як новий зміст життя, цей елемент свободи... пронизує старі образи, ці форми доконечності, у які неминуче відливаввся весь попередній розв'язок» (Веселовский 1989, 41).

У зв'язку з цією концепцією О. Веселовського В. Перетц зазначав: «Виявилось, що змінювався в літературі зміст, форми ж лишалися непорушно традиційними. Очевидно, тоді Веселовський ще під формами розумів тільки сюжети в схематичному вигляді, а не поетичну мову, що є неминучою формою поетичної творчості, не поетичний стиль, навіть і не композицію» (Перетц 1914, 260).

М. Драгоманов підкреслював вагомий внесок представників трьох шкіл, що намагалися пояснити схожі оповіді у фольклорі різних народів: 1) міфологічно-племінної школи Е. Куна, Я. і В. Грімів, М. Мюллера (зведення схожих оповідань до найдавніших міфо-космічних формул, спільних для всіх арійців); 2) літературно-інтернаціональної (теорії наслідування, мандрівних сюжетів) школи Т. Бенфея (запозичення творів одним народом від другого через взаємовпливи усної і писемної словесності); 3) антропологічної школи А. Ленга, продовжува-

ча Е. Тайлора (коїциденція способів мислення, однакового у різних народів). Міфологічний і антропологічний напрями, на думку М. Драгоманова, дають змогу пояснити початок оповідання і процес першого його формування, а теорія мандрівних сюжетів – побачити подальші переробки оповідання та його міжнародний рух, «який у багатьох випадках занадто очевидний, аби його відкидати» (Драгоманов 2008, 282).

Засади М. Драгоманова такі: знайти й проаналізувати всі відомі варіанти твору; звернути увагу на окремі мотиви сюжету в усіх варіантах, порівняння яких веде до найстарішого варіанта, до «ембріона», з якого виріс твір у всіх його текстуальних варіаціях. Досліджуючи «ембріоногенез», учений прагнув з'ясувати місце постання первісного варіанта, а далі – й усіх варіантів твору, щоб побачити шлях його мандрівки. Після цього вивчав міру оригінальності основного варіанта та етичну і соціальну мету, задля яких перероблявся цей варіант (історія Едіпа в слов'янських переробках, образ Корделії-Замурзи та ін.).

Вивчення мандрівних ідей, сюжетів та літературних форм, перехрещення різноманітних впливів, їхніх модифікацій відповідно до особливостей національного літературного руху – риси, які характеризували компаративні дослідження І. Франка. У праці «Старинна романсько-германська новела в устах руського народу» (1883) він означив шляхи міграції сюжетів і те, як, змінюючись і пристосовуючись до характеру народу, пам'ятки стають «важним матеріалом до пізнання світогляду, характеру і психології народів» (Франко 1980, 26: 271). Засвідчуючи азійську генезу твору та нагадуючи відомі європейські версії, він наголошував кардинальну відмінність національного опрацювання мотиву, його відмінність від світових: спрощена розважально-моралізаторська фабула стала благороднішою, і тому український варіант мандрівного сюжету є найдосконалішим і найгуманнішим.

Вироблення літературних стилів і форм І. Франко вважав тривалим процесом, наслідком багатовікової праці цілих поколінь і різних народів. Кожна література в такому разі постає «в цілیم величезнім засобі літературних мотивів, образів і форм спільний, загальнонародний, а далі й загальнолюдський фонд, котрим свобідно користується кожний писатель і кожний народ по мірі своєї спосібності і культурності, і до котрого

своєю чергою докладає більшу або меншу цеглину свого, власного, оригінального, оп'ять по мірі своєї вродженої спосібності і здобутою попередньою збірною працею рівня культури» (Франко-28 1980, 74). Відповідно І. Франко визначив і завдання для історика літератури, яке полягає в тому, щоб розрізнити «своєрідно національне» й «загально міжнародне» і показати «питомий національний характер, її оригінальні прикмети» (Франко-31 1980, 44).

Учення О. Потебні розширило можливості історико-порівняльного методу, збагативши його критеріями психологічного аналізу. Цікавими були його міркування про суть і властивості людської творчості, яка «без збудження чужою думкою, без певної частки запозичення не може виникнути й існувати» (Сумцов 1908, 71). Не є винятком і оригінальні твори. «Чужа думка, щоб стати плідною для мене, а через мене й для інших, повинна бути мною засвоєна, т. певною мірою присвоєна, оскільки точне відділення свого від чужого в царині думки... в багатьох випадках неможливе» (Сумцов 1908, 72), – переконаний учений. О. Потебня доводив, що запозичення фабули не є плагіатом, інакше творчість грецьких трагіків, що користувалися міфами, Вергілієва «Енеїда», драми Шекспіра, «Фауст» Гете, «Камінний гість» Пушкіна, «Мертві душі» та «Ревізор» Гоголя можна вважати плагіатами.

Осмилював схожість сюжетів і тем різних літератур та специфічну інтерпретацію їх і А. Кримський. У праці «До питання про стародавні українські релігійні оповідання» він писав: «Хто ознайомлений з міжнародною бродячою словесністю, тому, звичайно, давно вже кидався у вічі факт, що не одна українська начебто «широ» національна легенда належить до категорії мандрівних повістей. І само собою постає питання: отже, оці, такі рідні нам легенди – то витвори не самостійні, не наші? Одказати: «Еге ж, не наші», – навряд чи справедливо, бо наш народ будь-що цілком попереробляв чужі сюжети. Простежити, як одбувалася ця переробка, надзвичайно цікаво: не тільки встановити критерії для суду про те, що ж властиво ми сміємо назвати нашим рідним, безперечно національним етнічним добром, ба й з'ясувати й саме поняття про те, що таке народна творчість. Це буде надзвичайно повчальна для нас річ – простежити, яким чином чуже повідання встигло дістатися до нас, поширитися в народі, пристосуватися до певної місце-

вості й знаціоналізуватися усіма сторонами, в усіх подробицях» (Кримський, 30). Саме А. Кримський виокремив 17 сюжетів, найбільш розповсюджених у світовому письменстві і тому спільних для багатьох національних літератур.

Для українських літературознавців характерним і багатозначним бачився той факт, що нова українська література розпочалася спробою трансформації світового сюжету, перелицюванням у національний одяг твору європейської ваги – «Енеїди» Вергілія. Можна говорити про цілий феномен досліджень навколо української бурлескно-трагестійної поеми в культурній ситуації кінця XIX ст. Загалом спадщина І. Котляревського стала центром українських порівняльних досліджень для розв'язання питання не лише про входження українського письменства до світової літератури, а й про те, що естетична вартість літературного твору автоматично не зростає завдяки використанню відомого «сюжету, взятого з чужої ниви» (Смаль-Стоцький 1898, 88), це не першорядний факт, – це визначає тільки його художність, «змістовна форма». Важливими були міркування М. Дашкевича: «Усе знання і мистецтво підпорядковується закону пригадування; усе розумове життя людства складається зі спогадів і вражень. Не може бути й мови про повну оригінальність. Будь-який твір розумової діяльності має своє джерело в найближчому минулому, за яким тягнеться ціла низка століть: він має в собі деталі, що виникли в різний час. Кожен твір, якщо його уважно розглянути, виявляється поєднанням, і автору його належить переважно розпорядок даних, добутих чи переданих іншими, поєднання їх і перетворення, при чому буває можлива і творчість – не лише в формі, а й в ідеях, рух їх уперед. Сучасна наука визнала, що в поезії постійно повторюються певні мотиви. Із запозичення тих мотивів уже не роблять закидів поетичним геніям. Поетичні задуми і твори першорядних поетів – Данте, Шекспіра, Мольєра, Гете (Фауст) за свій вихідний пункт мають мандрівні оповіді, але це не зменшує ціни витворів цих поетів; ми визнаємо оригінальність їх талантів і повне значення їх творів» (Дашкевич 2013, 160).

До цієї думки вчений повертався не раз, вказуючи, що для дослідників літератури визначальним критерієм має бути художня вартість твору. «Слід мати на увазі, – писав він, – що в художніх творах важлива не так оригінальність фабули, як

її опрацювання, той духовний зміст, який вкладається в за-
позичений сюжет. Дант, Бокаччо, Аріост, Шекспір, Мольєр,
Ґете не придумували власних фабул, а брали їх з літературних
творів, які потрапляли їм до рук, чи з народної словесності»
(Дашкевич 1898, 32). Хоча великі письменники часто лише пе-
реробляли готові перекази, «...ніхто не буде знижувати на цій
підставі вартість їхніх творів. Вони, хоча є переробкою схем,
що раніше вже були в обігу, вирізняються значними достоїн-
ствами, яких немає в попередніх літературних опрацюваннях
тих самих сюжетів» (Дашкевич 1898, 32). Важливими є і мір-
кування дослідника про неможливість повної оригінальності
будь-якого фольклорного чи літературного твору: «Упевне-
ність у повній самостійності і оригінальності ідей нерідко –
ілюзія. Хто уважно вивчав минуле, той знайде в ньому багато з
тих ідей, які можуть досягати особливої сили в теперішньому»
(Дашкевич 1898, 42). Саме тому, на його думку, вивчення пи-
тання про міру оригінальності літературних творів потребує
великої обачності в міркуваннях. Він пропонував говорити
про схожості й аналогії чітко й обережно, щоб уникнути не-
правильних оцінок.

Цілком солідарний з ним І. Стешенко: «Різні чужі елементи,
що знаходяться в якійсь національній творчості – річ не голо-
вна. Сила національного таланту в тім і проявляється, що він
по-своєму перетворює готові форми і дає те, чого в первотворі
нема. І це не тільки відносно націй, а й щодо окремих талан-
тів однієї нації: кожний талант є... специфічна духовна енер-
гія, що, при однаковому матеріалі, дає особливі форми й зміст.
Шекспір багато перероблював, Ґете писав на неоригінальні
теми, але їх твори виходили оригінальним цілим і, як такі, досі
хвилюють наші серця.

Така сила творчого духу, що витворює в мистецтві нове жит-
тя, проявляючи індивідуальне або національне своє» (Сте-
шенко 1911, 78). «Цілком оригінальної творчості нема, цілком
оригінальної творчості не може і не повинно бути» (Сте-
шенко 1913, 322), – продовжував дослідник у праці «Українське
письменство і читач», наголошуючи, що оригінальне полягає в
сполученні матеріалу, загальне – у матеріалі, адже кожна наці-
ональна культура складається з багатьох чужих елементів, які
часто досить важко відрізнити від своїх. Тому вимога повної
оригінальності твору – цілковите нерозуміння справи: «без

наслідування обійтися не можна, і в ньому в великій мірі є рятунок оригінального духу» (Стешенко 1913, 324). Вказування на чужі впливи не знижує цінності і навіть оригінальності твору, бо неоригінальне дуже часто підвищує цінність оригінального. Немає й оригінальних всесвітніх літератур, «коли вони дійсно всесвітні – себто стоять на високому ступні людського розвою і мають зносини з письменством других народів» (Стешенко 1913, 329). Для літературознавця «одбивання в... творах мотивів всесвітнього життя й творчості – се... головний чинник національного оживлення» (Стешенко 1913, 329).

Наголос у дослідженнях переносився із факту запозичення на явище запозичення, зміни, модифікації традиційних структур: «Мандрівні перекази, – писав А. Ніковський, – приходячи до нас, проходили через горнило власної переробки, принатурювалися до місцевих потреб та йшли на культурний пожиток нашому народові. Але перейняті з десятих рук, обсмикані в далекій дорозі, ці мандрівні перекази вимагали високої культурності від того народу, до якого попали, щоб піти далі, а може й вернутися до свого джерела в новому та й кращому, коштовнішому й оригінальнішому вбранні» (Ніковський 2015, 370). Отже, побутування певного сюжету повинно мати культурний ґрунт; підлягають трансформації лише ті сюжети, які відповідають літературним запитам та культурно-інтелектуальному рівню суспільства.

Більшість тогочасних праць, які стосуються цієї проблеми, переважно зосереджуються на пошуках прасюжетів чи праобразів у міфологічних, фольклорних, історичних чи літературних джерелах, особливостях трактувань та інтерпретацій певного сюжету чи образу у певній літературі. Такими є, приміром, передмови І. Франка до Шекспірових п'єс, перекладених П. Кулішем, чи передмови М. Дашкевича до творів Шекспіра та Шиллера, виданих у серії «Бібліотека великих письменників» за редакцією С. Венгерова. Але цей матеріал став предметом вивчення як феномен літературного процесу і в теоретичному плані.

Підтвердженням цієї думки може слугувати періодизація історії української літератури, запропонована А. Ніковським, який пропонував ділити її за ступенями, що їх перейшла вона, «втягуючись в оборот усесвітнього письменства». Перший етап – це доба трагедій та наслідування, або ж спроба одяг-

нути в національний колорит твори європейського значення. Другий етап – це доба перекладів кращих зразків світової літератури. А третій – період власних композицій на світові теми» (Зеров 2003, 14). Усієї різноманітності літературних фактів цей погляд, зрозуміло, не охоплює, але він демонструє бачення високого рівня українського письменства, сповненого класичних ідеалів та універсальних цінностей.

Одним із показників і доказів зрілості української літератури на початку ХХ століття стала творчість Лесі Українки (Александрова 2009, 313-356). Аксиологічні доміанти традиційних характеристик у її драмах залишалися незмінними, але традиційні сюжетні схеми не просто переносилися на матеріал конкретної національно-історичної дійсності. Трансформація й осучаснення проблематики відбувалися переважно на психологічному рівні. Звертаючись до традиційного сюжету чи образу, Леся Українка враховувала його функціонування в попередні культурно-історичні епохи, концентрувала увагу на художньому моделюванні життєвих станів психології особистості й соціуму, які осучаснювала й прагнула досягнути в контексті загальнолюдського морального досвіду. Осмислення внеску поетеси знаходимо в Павла Филиповича: «Не тим тільки вона підіймала українське письменство до рівня «європейського», що брала всесвітні сюжети й оригінально розроблювала їх. Головна заслуга її в тому, що вона перейнялась самим духом західноєвропейської та російської літератури, тим індивідуалізмом, який од Байрона до Ібсена розвивався невпинно й блискуче» (Филипович 1991, 107).

Дослідження традиційних структур і – ширше – використання їх національною літературою потребували комплексного підходу, адже вони мали і генетичний, і типологічний виміри. «Ті кілька десятків світових сюжетів, що їх має всесвітня література, тим і цікаві, що кожний з них охоплює якесь явище, якийсь факт людської психології вселюдського, позачасового значення, а кожна нова обробка цього сюжету в умовах нової доби, нового суспільного оточення все поширює та поглиблює цей сюжет – з одного боку, та відбиває його розуміння певною добою та певною суспільною групою – з другого» (Якубський 1927, LXV), – писав Б. Якубський. Є. Ненадкевич називав світовими образами літературні утворення, які «внаслідок «боротьби за існування» між літературними образами висунулися

на поверхню літератури» (Ненадкевич б. р., 7). Світові сюжети перебували в центрі уваги П.Филиповича, який наголошував, що це – універсальна літературна спадщина, якою письменники послуговуються не одне століття, навіть забуваючи, що це, по суті, запозичення. Не кожен сюжет постійно можна використовувати – різні епохи, як і різні літературні школи, мають свої улюблені, найважливіші сюжети, – акцентував учений. Неважливо, чи знав автор попередні обробки, основне, щоб він не підійшов до «заяложеного сюжету» (Филипович 1991, 195) механічно. Для талановитого автора такі сюжети слугують традицією, яка «викликає заперечення і шукання нових шляхів» (Филипович 1991, 131).

У студіях кінця ХІХ -першої третини ХХ століть, присвячених переважно трансформації традиційних структур у творчості І. Котляревського (М. Дашкевич, І. Стешенко, М. Марковський, М. Зеров, І. Айзеншток), Лесі Українки (М. Драй-Хмара, О. Бургардт, Є. Ненадкевич, А. Ніковський, Б. Якубський), О. Кобилянської (П. Филипович, М. Марковський) ті ін., спостерігаємо розуміння не лише психологічної мотивації звернення до світового сюжетно-образного матеріалу, а й бачення нових його функцій під час входження в іншу літературу, з'ясування зміни їх значень у часовому, національному і мовному інтервалі між контекстом його виникнення і контекстом запозичення. Багато дослідників (І. Франко, М. Драгоманов, М. Грушевський та ін.) наголошували, що у трактуванні традиційного сюжету в літературі визначальними є етнопсихологічні чинники і національний менталітет. Їхні студії, присвячені традиційним сюжетам і образам, дають «повнокровну, справді наукову картину виникнення, формування, становлення і розвитку національних духовних та художньо-естетичних цінностей» (Вертії 2018, 36).

Під час розгляду генетичних, контактних зв'язків і типологічних схожостей між літературними явищами, що ґрунтувалися на сюжетно-образному матеріалі минулого, враховували не лише наочні взаємодії між ними (перегук сюжетів, образів, мотивів; полеміка; продовження; дописування; обробка; переказ) (Нямцу 2003, 73), а й ті глибинні, опосередковані зв'язки, які виникли в процесі творчого засвоєння образу, і навіть не завжди були усвідомлені автором.

Отже, розгляд своєрідності функціонування традиційних

структур, їхня співвіднесеність зі світовою та національною літературною традицією на початку ХХ ст. стали одним з пріоритетних напрямів українського порівняльного літературознавства. Цікавим стає пошук варіантів відповіді літератури на вічні питання, до того ж ці нові варіанти виникали як відродження й переосмислення старих. Теоретичні погляди, на яких ми спробували зупинитися, природньо вкладаються в єдину концепцію бачення української літератури, як такої, що наповнена класичними ідеалами та універсальними цінностями і здатна трансформувати їх залежно від потреб і духу часу. На нашу думку, важливим аспектом є простеження джерел, характеру та естетичних функцій «українізації» традиційних літературних тем. Нині націоналізацію світових образів варто оцінювати не через однозначні паралелі, а на рівні філософських типологічних зв'язків чи психології творчості.

Література

1. *Александрова Г. А.* Помежів'я (Українське порівняльне літературознавство кінця ХІХ - першої третини ХХ століть). – К., ВПЦ «Київський університет», 2009.

2. *Вертій О.* Діалектика формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства. // Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства. Збірник наукових статей. Вип. І. / Упорядники Олексій Вертій, Олена Новікова. – Київ, Українська літературна газета, 2018. – С. 27- 47.

3. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. – М., Высшая школа, 1989.

4. *Волков А. Р.* Традиційні сюжети та образи // Літературознавча компаративістика. – Тернопіль, Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – С. 181- 216.

5. *Дашкевич Н. П.* Малорусская и другие бурлескные (шутливые) «Энеиды». – Киев, 1898.

6. *Дашкевич Н. П.* Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия». Упоряд., передмова, примітки, покажчик імен Г. А. Александрової. – Донецьк, ЛАНДОН-ХХІ, 2013. – С. 37-106.

7. Драгоманов М. П. Історія Едіпа в слов'янських переробках // Фольклористичні студії: у 4 т. – Донецьк, Норд-Прес, 2008. – Т. 4. – С. 493-585.

8. Зеров М. Нове українське письменство // Українське письменство. – Київ, Основи, 2003. – С. 6-100.

9. Кримський А. Ю. До питання про стародавні українські релігійні оповідання // Твори: в 5 т. – Київ, Наукова думка, 1972. – Т. 2. – С. 468-478.

10. Ненадкевич Є. Українська версія світової теми про Дон Жуана в історично-літературній перспективі. // Леся Українка. Твори: в XII т. – Київ, Книгоспілка, 1927-1929. – Т. XI. – С. 7-42.

11. Ніковський А. «Дон Жуан» в українській літературі. // Vita Nova. – Київ, Хроніка - 2000, 2015. – С. 370 - 375.

12. Няму А. Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы, Рута, 2003.

13. Няму А. Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы, Рута, 1999.

14. Няму А. Е. Традиционные сюжеты, образы, мотивы. – Черновцы, Рута, 2001.

15. Перетц В. Н. Из лекций по методологии русской литературы. История изучений. Методы. Источники. – Киев, 1914.

16. Романовський М. Ол. Грушевський. З сучасної української літератури. Начерки і характеристики. Ч. I. Українські повісті-рід другої половини XIX в. Видання друге. – К., Видавниче товариство «Криниця», 1918 // Книгар. – 1919. – Лютий. – Ч. 18. – С. 1121-1129.

17. Смаль-Стоцький С. Котляревський і його «Енеїда» // Літературно-науковий вісник. – 1898. – Кн. 11. – С. 87-100.

18. Стешенко І. «Енеїда» Котляревського і Котельницького в порівнянні з іншими текстами // Записки Українського наукового товариства імені Тараса Шевченка у Києві. – 1911. – Кн. 9. – С. 55 - 85.

19. Стешенко І. Українське письменство і читач // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Кн. V. – С. 320 - 334.

20. Сумцов Н. Ф. М. П. Старицкий как драматург (из области литературных споров) // Известия отделения русского языка и словесности Имп. АН., 1908. – Кн. 3. – С. 70 - 85.

21. Филипович П. Літературно-критичні статті. – Київ, Дніпро, 1991.

22. *Франко І.* Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Іван Франко. Зібрання творів у 50 т. – Київ, Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 33 - 44.

23. *Франко І.* Старинна романсько-германська новела в устах руського народу // Іван Франко. Зібр. творів: у 50 т. – Київ, Наукова думка, 1976–1986. – 1980. – Т.26 – С. 266-279.

24. *Франко І.* «Тополя» Т. Шевченка // Зібр. творів: у 50 т. – Київ, Наукова думка, 1976–1986. – 1980. – Т. 28. – С. 73 - 88.

25. *Якубський Б.* Творчий шлях Лесі Українки // Леся Українка. Твори: у XII т. – Київ, Книгоспілка, 1927–1929. – 1927. – Т. I. – С. VII-LXXXIII.

ПІЗНАННЯ, ПЕРЕЖИВАННЯ, ОСМИСЛЕННЯ ТА УЗАГАЛЬНЕННЯ В ЕМІГРАЦІЙНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Ще 1954 року у «Нарисах з історії нашої культури» Є. Маланюк писав: «Може найважливішим з наших завдань, як національної спільноти, було, є і буде: п і з н а т и с е б е» (розрядка моя. – О.В.) (Маланюк 1995, 85). Коли ж наукове *п і з н а н н я* розуміти як процес набуття знань, у даному разі про національну спільноту, закономірності її історичного, духовного і т.д. становлення та розвитку, то перед літературознавством в першу чергу постає кілька проблем, а саме:

– потреба з'ясувати мотиви, предмет і об'єкт такого пізнання, тобто чітко окреслити причини, які спонукали того чи того вченого звернутися до постановки і розв'язання даної проблеми, до обрання ним того чи того факту літературного життя, до принципів добору ним матеріалу для свого дослідження;

– визначити складові, сукупність процесів, методів та особливості діалектики набуття цих знань і на їх підставі чітко окреслити мету, яку ставив перед собою дослідник, тобто, що хотів пізнати і пізнав він у процесі цієї роботи? як, чому і для чого це він робив?

Тепер на основі аналізу праць Є.Маланюка, Г.Костюка, Ю.Луцького, Ю.Шереха, В.Іванишина та інших авторів конретизуємо сказане вище.

Так, предмет пізнання у дослідженні Г.Костюка «Володимир Винниченко та його доба» (1980) чітко окреслений уже в самій його назві – письменник у контексті його часу, об'єктом же пізнання є о с о б и с т і с т ь письменника, громадського і політичного діяча як взірця української людини, сформованої добою, в якій він жив і творив. Чому саме вони привернули увагу вченого, спонукали його до поглибленого їх дослідження? Дати вичерпну відповідь на це запитання ніяк неможливо без знання життєвого і творчого шляху самого Г.Костюка, насамперед, книги його спогадів «Зустрічі й прощання» (2008),

без праць В.Винниченка «Відродження нації» (1920), «Заповіт борцям за визволення» (1949), без поглибленого і докладного вивчення історії Української Народної Республіки та Національно-Визвольних Змагань українського народу 20-30-х років ХХ століття загалом, архівних джерел, епістолярної спадщини письменників, політичних, державних і громадських діячів того часу тощо.

Спрямувавши зміст їх основних положень на життя і творчість В.Винниченка, його роль в Центральній Раді як голови уряду УНР, на боротьбу з більшовицькою окупацією України, поневіряння за кордоном, зрозуміємо, що Г.Костюк глибоко усвідомлював потребу дати правдиву історію становлення цієї яскравої особистості в нашій історії, її значення для вивчення суспільно-політичних рухів в Україні та нашої сучасності загалом. Звідси його перейнятість долею архіву В.Винниченка, вжиття усіх можливих заходів для його порятунку, звідси його неспішність і ґрунтовність дослідження «Володимир Винниченко та його доба». Таким чином простежуємо, як крок за кроком дослідник відкриває нам ті чи інші сторінки життя, творчості та державно-політичної діяльності В.Винниченка, вносить ясність у розуміння його життєвих принципів та ідеалів, громадянської чи то політичної позиції за тих чи інших обставин своєї доби. Скажімо, в літературі маємо дуже багато прямо протилежних відомостей про світогляд В.Винниченка, його політичні самовизначення, характер взаємозв'язків з тими чи іншими чільними державними діячами, письменниками, його ставлення до тих чи інших подій та явищ тогочасного громадського та суспільно-політичного життя. Г.Костюк усебічно вивчає, потім перевіряє їх на основі врятованих і збережених ним документів, зіставляє різні періоди творчості письменника у найтісніших взаємозв'язках та взаємозумовленостях з суперечностями даної доби, з творчістю інших письменників і т.д., робить узагальнення і вже потім досить-таки переконливі висновки.

Особливу увагу слід звернути на те, що книга «Володимир Винниченко та його доба» починається зі вступної статті «Деякі проблеми наукового вивчення В.Винниченка». В ній виконано ґрунтовний огляд досліджень, оцінок, відгуків про творчість письменника, вказано на досягнення винниченкознавства, його хиби, спростовано оцінки Леніном, Горьким та

советським літературознавством життя і творчості письменника загалом і, зокрема, роману «Заповіді батьків», а вже потім визначено коло проблем як предмет і об'єкт дослідження. Серед них – подолання крайньо суб'єктивного, упередженого підходу до вивчення його творчої спадщини та суспільно-політичної діяльності, без урахування багатьох історичних, психологічних, філософсько-етичних, історико-літературних і т.п. чинників, які формували світогляд та художньо-естетичний світ В.Винниченка, зумовили підхід ученого до їх трактування. Витоки цих проблем, їх зумовленість Г.Костюк пояснює двома причинами. Перша з них, на його думку, криється у ненормальних умовах розвитку й становлення вітчизняної критики та історико-літературної науки, друга – у специфіці творів В.Винниченка. Основну їх рису він вбачає в гостроті, злободенній, завжди хвилюючій суспільство соціальній ідеї, у незвичній, новій постановці проблеми моралі, родинних стосунків, дружби, любові, ненависти, правди, брехні, чести, проблеми сексу, кохання, законного і незаконного шлюбу, батьків і дітей, у безжальному зображенні людини в усій духовій і психологічній складності і т.д. Друга полягає в тому, що все це викликало гостру полеміку, у якій переважав дружній чи ворожий діалог з автором, заперечення, дуже загальний і суб'єктивний осуд Винниченкового бачення і розуміння світу, його ідей і проблем. «На глибші роздуми про мистецьку особливість творів Винниченкових у його критиків ніколи вже не залишалося місця і часу. Наше і наступників наших завдання – покласти бодай перші початки вивчення Винниченкової спадщини, вглянутися уважно в мистецький світ його ідей – в його стиль, форму і художні засоби... Тільки тоді стане ясным, що з творів Винниченка втратило свою вартість, а що зберегло і визначило його місце в українській (і світовій. – *О.В.*) літературі» (Костюк 1980, 19), – підсумовує Г.Костюк.

Сам же В. Винниченко так визначив основу своїх творчих шукань, своєї громадянської, політичної та державницької діяльності: «Наша правда і справедливість повинні мати за собою силу. А в чому може бути наша сила? Тільки в нашому народі, в погодженні, в порозумінні, в злитті з нашими в н у т р і ш н і м и (розрядка В.Винниченка. – *О.В.*) силами. Коли **вони** будуть з нами, коли **вони** (виокремлено В.Винниченком. – *О.В.*) хотітимуть самостійності Української Держави, і хотітимуть її всією

душею, і всім тілом, тоді Зовнішні Сили повинні будуть серйозно подумати над тим, чи можна не задовольнити це хотіння» (Винниченко Володимир 1991, 106). Єдність усіх цих чинників – першоджерело набуття знань про В.Винниченка, висхідний пункт характеристики його як визначної української особистості, пізнання та об'єктивної оцінки його життєвого і творчого шляху.

В основу пізнання життя і творчості, з'ясування змісту особистості письменника Є.Маланюк, Д.Донцов, Ю.Луцький кладуть *національний* підхід. Тоді М.Гоголь сприймається як вияв національної недовтіленості українського винародовленого панства (Є.Маланюк), жертвою викорінення з рідної землі і ревною намагання стати більшим росіянином, ніж самі росіяни (Ю.Луцький), тобто як малоросійство. Його сутність Є.Маланюк визначає ще й як пораженство, капітуляцію, як прояв паралічу політичної думки, волі, браку найелементарнішого національного інстинкту. М.Гоголь, доходить висновку Є.Маланюк, «відбив історичний процес розкладу своєї суспільної верстви – українського «дворянства», бувшої провідної верстви народу», людина ж Шевченка – справді по в н а, багата внутрішнім змістом, «поліфонічна», «контрапунктична» (Маланюк 1995, 140). «Одне слово, Гоголь був малоросом, а Шевченко – українцем. Перший з них – дар імперській Росії, другий – співець антиколоніальної України» (Луцький Юрій 1998, 223), – наголошує Ю.Луцький.

Досліджуючи особливості художньо-естетичного мислення українських письменників, Є.Маланюк та В.Іванишин дошукуються істинних джерел внутрішнього світу їх героїв, з'ясовують істинні причини їх поведінки, формування і становлення їх характерів, їх призначення у розгортанні сюжету, композиційній організації твору, усієї сукупності поглядів письменника на людину і світ. Таким чином вони відкривають найважливіше, найхарактерніше не лише в героях, творові загалом, а й творчому методі того ж таки письменника, що й стає предметом та об'єктом пізнання у їх дослідженнях.

Переконливим прикладом тут є потрактування ними *культу Землі і Меча* у світовідчутті, світосприйнятті, світорозумінні, світовираженні та світоствердженні наших далеких предків, який з найдавніших часів поступово перейшов у «Слово о полку Ігоревім», в українські народні думи, творчість, скажімо,

Т.Шевченка та В.Стефаника, трансформувались у них у своєрідні образи, характери, поетикальні утворення. Саме в них Є.Маланюк знаходить природну тяглисть духовного контакту цілих поколінь українців від найдавніших часів до наших днів, саме в тягlosti цього контакту він вбачає підстави гарту, сили і порятунку нації, яка витримала упродовж століть найжорстокіші випробування і, завдяки цьому, зберегла себе сильною і життєздатною. А Ю.Луцький зауважує, що у протистоянні зросійщенню лише селянська маса залишалась однозначно українською, що й визначило її роль у цьому протистоянні, зумовило її зростаючий вплив на освічені кола українців, адже «саме селянство зберігало два скарби літературного та естетичного плану: мову і фольклор» (Луцький 1998, 108). Виходячи з такої спадкоємності ідейних та духовних цінностей нашого народу, Є. Маланюк та В.Іванишин по-своєму переосмислюють і потрактовують образи землі та представників українського селянства, як і селянство загалом, у творчості Т.Шевченка, В.Стефаника та М.Хвильового.

На підставах національного підходу до прочитання творчості В.Стефаника В.Іванишин у характерах його героїв найхарактерніші їх риси вбачає у спадкоємності кровних зв'язків з рідною землею, в їх закоріненості в неї. «Усі вчинки – морально-етичні, громадянські, усі духовні здобутки і взаємини – політичні й економічні, усвідомлюються героями Стефаника через причетність і ставлення до землі», адже земля для них завжди була началом усіх начал, виховувала в них «почуття сильніші від смерті» (Іванишин 1996, 213), – говорить він. Зосереджуючи увагу на понятті «земля» у найрізноманітніших його варіантах як найвагомішому і найвизначальнішому понятті у системі художньо-естетичного мислення В.Стефаника, В.Іванишин потрактовує його у контексті творчості письменників інших народів і відкриває досі непізнану особливість творчості українського новеліста: коли сучасники й пізніші митці інших культур як то, наприклад, В.Фолкнер, В.Шекспір, шукали і не могли навіть приблизно знайти, чи то бодай відчути, першоджерело справжніх цінностей для своєї творчості, то В.Стефанік «виділив із свого нагромадження фактів і предметів найважливіший для його народу об'єкт – землю, і як великий мислитель, висловився про неї в найрізноманітніших варіантах» (Іванишин 1996, 222). Це відкриття стає не лише

для В.Іванишина, а й для нас основоположною підставою дослідження національної самобутності його творчості, визначення його місця у світовому письменстві.

Для Є.Маланюка ж у такому разі на перший план у його дослідженнях виходить героїчне начало: селянське для нього – це козацьке, це Шевченкове «вміти панувати». Звідси Мазепинський дух не лише у творчості Кобзаря, а й у всій українській літературі, звідси розуміння того, що «х в и л ь о в и з м, як явище і я в л е н н я, – ознака того, що і н т е л і г е н т с ь к а с в і д о м і с ь т ь починає набирати на Україні рис с е л я н с ь к о ї свідомості» (розрядка Є.Маланюка. – *О.В.*) (Маланюк 1995, 27), що і є однією з національних прикмет української літератури на всьому проміжку її історії.

З приводу цього Ю.Шерех, покликаючись на Ю.Липу, також зауважував, що традицію селянського в українській свідомості потрібно сприймати і потрактовувати *не в класовому, а в духовному* розумінні, розуміти як визначальну ознаку в історії української духовності, України загалом від найдавніших часів до нашого сьогодення. Не випадково ж він закликав нас шукати це «вічно селянське», тобто синтез Землі і Меча, отого «вміти панувати», національних духовних цінностей як основи, першоджерела прочитання історії становлення духовності нашого народу і нашого письменства в часи Володимира Великого і Ярослава Мудрого, Данила Галицького і Петра Сагайдачного, Богдана Хмельницького та Івана Мазепи, Тараса Шевченка і Юрія Липи, у козацьких ватагах під Трапезундом, у варязьких дружинах, «Книгах битія українського народу», в міських придержавних братствах, військах УНР та УПА, на засіданнях Центральної Ради і навіть у тодішньому таборовому примітивізмі еміграційного побуту. «І тоді, – пише Ю.Шерех, – поставмо питання: що може дати ця незмінна в вічній мінливості наша найбільша цінність у наші дні? Як вона може визначити місце і місію України в жорсткій і гнітючій ході нашого часу?» (Шерех 1949-2, 77).

Дати вичерпну відповідь на них та всі інші поставлені тут питання значить чітко в и з н а ч и т и а) складові національної своєрідності українського письменства у потрактуванні українських еміграційних літературознавців у всій їх сукупності як предмет і об'єкт нашого пізнання, б) мотиви (усунути викривлені потрактування, прогалини у наших знаннях про цю

своєрідність), якими керувалися дослідники у набутті знань про цю своєрідність, в) мету (дати об'єктивну оцінку), якій на підставі набутих у процесі наукових пошуків знань, вони підпорядковували усю свою дослідницьку працю та г) діалектику взаємозумовленості становлення усіх складових цього пізнання, належить нам. До того ж, пізнати творчість письменника, національні особливості літературного поступування, їх оцінки вченими-літературознавцями значить відкрити й себе в них, а їх у собі, визначити спільне й відмінне у системі цих взаємозв'язків та взаємозумовленостей, їх відповідність чи невідповідність даній епосі, своїм життєвим принципам та ідеалам, своєму духовному світові, національній громадянській позиції і т.д. загалом, а коли нації бракує цінностей свого минулого, повернути їх в національну свідомість свого сучасника, покласти їх в основу повсякденного буття нації, в основу формування національної свідомості, громадянської та суспільно-політичної позиції наших сучасників, актуалізувати їх у відповідності з потребами часу.

Усебічне пізнання вченим явищ літературного життя створює для нього ґрунт для такого ж само усебічного та ґрунтовного *переживання* пізнаного, сутність якого полягає у з'ясуванні наявних прагнень, бажань у процесі вибору дослідником мотивів та цілей його досліджень, усвідомленню ним свого ставлення до досліджуваних явищ, тобто їх оцінки, переживання самого себе і самопізнання та самовизначення у зв'язку з цими явищами, оцінками, наслідком чого є ріст творчої уяви та її активності (докладніше про зміст поняття «переживання» читай: Білоусова 2015, 11-16 та Федорченко 2016), вихід на постановку та розв'язання нових історико-літературних проблем.

У виниченкознавчих студіях, огляді «На магістралі історії. Українська література за п'ятдесят років (1917–1967)», спогадах «Зустрічі й прощання», інших працях крізь призму національних цінностей Г. Костюк переживає і прочитує наше письменство як боротьбу двох протилежних начал – питомо національного та комуно-советського. У контексті цієї боротьби він шукає істину, самовизначається у цих пошуках. Питомо національне він розуміє досить широко, переживає ґрунтовно і глибоко. Це, як він зазначає у розвідці «На магістралі історії. Українська література за п'ятдесят років (1917-1967)», ідея боротьби з так званим «малоросійським комплексом», боротьба

з насадженою окупаційними режимами психологією рабства, нижчевартости, провінційности як спадщиною минулого, «туга за рівністю», тобто бажання стати поруч з іншими народами, стати «самим собою», різкий осуд тенденційности, коли все комуністичними можновладцями «старанно підганялося під наперед дану згори й цілком незгідну з правдою життя схему» (Костюк. Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com>, 1). І це не було хворобливим почуттям вищости чи винятковости, «це було лиш природне почуття гідности недавно поневоленого народу», «почуття свого права і свободи» (Костюк. Електронний ресурс. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com>, 1). Таким характером переживання досліджуваних літературних явищ пояснюється прагнення вченого відшукати істину, прочитати українську літературу як у контексті своєї доби, так і в контексті світового письменства. Звідси такі особливости його дослідницького методу, як з'ясування джерел соціальної обумовлености світогляду письменника, «розуміння твору як історичного духовного документа епохи», спроби «поєднати принцип історизму з соціологічним, культурно-історичним та порівняльним принципами, психоаналіз та національну ідею» (Баштова 2002, 2).

Відхід же від цих основоположних підстав, нехтування ними також обумовлює одноплщинне сприйняття, а відтак і одноплщинне розуміння та переживання явищ національного письменства. Характерними у цьому плані є позиції Є.Маланюка, Г.Костюка, Ю.Шереха в оцінці Д.Донцова, В.Винниченка, деяких інших письменників, їх громадської, політичної та державницької діяльності.

Для Є.Маланюка В.Винниченко – не «революціонер» в українській літературі, не індивідуальність, а «тип р о с і й с ь к о ї (виокремлено Є.Маланюком. – *О.В.*) природи на Україні» (Маланюк 1995, 17). У працях Д.Донцова, зокрема його книзі «Де шукати наших історичних традицій», Г.Костюк знаходить не що інше як лише екстремістську ідеологію, яка «являє собою більшовизм навиворіт» (Костюк 2008-2, 67). Ю.Шерех же вбачає у Д.Донцова фанатизм, шаленство «індивіда чи натовпу, сп'яненого однією ідеєю і нездатного сприймати інші ідеї» (Шерех 1949, 25). Безпідставність цих та подібних тверджень – це нездатність подолати крайній суб'єктивізм свого сприйняття, розуміння, переживання і потрактування Д.Донцова

та В. Винниченка, об'єктивно оцінити їх. Невже страждання В.Винниченка у вигнанні на чужині, які стали наслідком його конфлікту з Леніном та відмови співпрацювати з підсовєцьким урядом більшовицької України, що так переконливо довів Г.Костюк у книзі «Володимир Винниченко та його доба», слід сприймати, переживати, розуміти і потрактовувати так, як це сприймає, розуміє, переживає і потрактовує Є.Маланюк? Невже Національно-Визвольні Змагання українського народу 20–30-х, 40–50-х років ХХ століття, тисячі й тисячі учасників яких діяли під знаком «Націоналізму», «Де шукати наших історичних традицій», «Духу нашої давнини» Д.Донцова нічого не розумілися в них і були не ким іншим, як екстремістами, «більшовиками навиворіт», фанатиками та виявом шаленства «індивіда чи натовпу, сп'яненого однією ідеєю і нездатного сприймати інші ідеї»? Ні! І ще раз – ні! Бо ж де тоді нам шукати «наших історичних традицій», тобто традицій князів Гатили, Святослава, українського козацтва, гетьманів І.Мазепи та І.Виговського, полемічної літератури, Т.Шевченка, І.Франка, В.Стефаніка, зрештою, отого українського селянства з його Землею і Мечем як символами свободи, волі та самопожертви в ім'я України, про що йшлося вище, на чому не раз наголошували і Д.Донцов, і В.Винниченко, що стало однією з найприкметніших національних ознак української літератури від «Велесової книги», «Слова о полку Ігоревім» до того ж таки Є.Маланюка, Б.Лепкого, Григорія і Григора Тютюнників, «Собору» О.Гончара, Ліни Костенко, В. Стуса, І.Калинця, П.Скунця...?

Ідеалізація чи то однозначне заперечення якогось чинника переживання, як бачимо, хибні у своїй суті, а досить часто і суперечливі у рамках світогляду та переконань навіть однієї й тієї само творчої особистості. Українське селянство Є. Маланюк вважає двигачем почесного тягара вікових н а ц і о н а л ь н и х обов'язків і «спадкоємцем періодично відмираючої шляхти», а відтак можливо і «найбільшим аристократом серед селянства Європи» (Маланюк 1995, 52–53). Разом з тим українське село для нього – «архіпелаг послулих хуторів». Ю Шерех говорить, що «можна жадати, щоб література з одnobічної й викривленої людини» виховувала людину «цілісну й гармонійну», а, на його думку, може бути і навпаки – цілісну і гармонійну людину вона може перетворювати на людину «одnobічну й партійно

засліплена» (Шерех-1 1948, 25). Більше того, вирвавши кілька цитат із книги Д.Донцова «Дух нашої давнини», як і Г.Костюк, він потрактує їх зміст поза контекстом книги як пряму паралель і копію большевизму, а самого автора ставить в один ряд з Леніном і Сталіном, зводить нанівець ідеологію вісниківства, яке, як він говорить, хоч і відіграло додатну роль в житті українського суспільства, все ж таки «збанкрутувало – і збанкрутувало остаточно» (Шерех 1948-1, 33). Самозаперечення тут цілком очевидні: часткове, суто особисте автори видають за ціле, потрактовують як раз і назавжди дану істину, чим і спотворюють ідеї Д.Донцова. Звичайно, останній також не був без помилок, без певних крайнощів, але він завжди вів мову про касту вибраних і касту рабів, людей сильної волі, войовничих і винародовлених, тих, хто виховувався на героїчних традиціях свого народу і занепалих духом, покірних і пасивних, які втратили спадкоємний зв'язок з героїчними звичаями своїх далеких і ближчих предків, шукав способів відродити і повернути їх у повсякденне життя своїх сучасників і нащадків, актуалізувати їх і об'єднати на цих підставах українське суспільство. На жаль, також ведучи мову про потребу гармонізації цього суспільства Ю.Шерех та Г.Костюк не бачать цих намагань Д.Донцова, не усвідомлюють його кінцевої мети в наслідку чого збиваються на зовсім хибні позиції. Найпереконливішим доказом цієї хибності є відродження ідей Д.Донцова і вісниківства в незалежній Україні, цілеспрямована робота по саме гармонізації сьогочасного українського суспільства на їх підставах як важливої складової загальнодержавної політики, хоча Ю.Шерех стверджував їх остаточно і назавжди банкрутство. І це тоді, коли збанкрутувала комуністична ідея. То ж, що тут спільного можна знайти між Д.Донцовим і Леніном, Сталіном, комуністами та їх режимом загалом, до уподібнення яких вдавався Ю.Шерех?

Як бачимо, вдаючись до таких, прямо протилежних характеристик українського селянства, а відтак і становлення національної свідомості українців, ідейних та духовних підстав українського суспільства загалом, їх автори, шукаючи гармонії, знаходять лише дисгармонію, нехтують спадкоємністю національних історичних, духовних, ідейних і т.д. цінностей як однією з основоположних підстав становлення національної свідомості українців та українського суспільства загалом. Лише

В.Іванишин, з названих тут літературознавців, знаходить цю спадкоємність і гармонію в персонажах новел В.Стефаніка і крізь її призму прочитує усю творчість письменника.

Такий, як бачимо, досить часто суперечливий і взаємовиключаючий характер переживань, оцінок і т.д. літературних явищ зобов'язує формувати потребу ще одного принципу літературознавчих досліджень – *принципу усебічного та об'єктивного їх аналізу*. На його підставі та підставі прочитання літератури крізь призму національних цінностей маємо поглибити і оновити зміст таких понять, як «народництво», «народницька література», «побутово-психологічна школа», «побутово-психологічна течія в українській літературі», «двоколіїність» сформувані новий погляд на творчість І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, І.Карпенка-Карого, М.Старицького, М.Кропивницького, І.Нечуя-Левицького та інших письменників. Тоді вони постануть перед нами у найтісніших взаємозв'язках зі своїм часом, у всій складності їх творчих індивідуальностей, а літературне поступування як ідейне, духовне та художньо-естетичне становлення нації – у його діалектичній єдності та суперечностях. Тоді, скажімо, в «Енеїді» та «Наталці Полтавці» будемо бачити не лише побутові замальовки, «глумливий гумор», а державницькі ідеї, отой дух Мазепи, дух українського козацтва, яскраві самобутні національні характери, які за обставин російсько-імперського наступу на все українське заявили про себе як про силу, здатну протистояти цьому наступу, зберегти питомо національні основи укладу повсякденного національного побуту і життя загалом, про що не раз говорить той само Ю.Луцький. Тоді в такій площині прочитуватиметься й українська драматургія II-ї половини XIX ст., а «Кайдашева сім'я» І.Нечуя-Левицького в контексті усєї його творчості, насамперед історичної прози, трактатів «Непотрібність великоруської літератури для України і для слов'янщини. (Сьогочасне літературне прямування)», «Українство на літературних позвах з Московщиною» і видаватиметься з відновленням її початковим історичним вступом про наслідки російської окупації на Україні, скасованим цензурою. Тоді наше літературознавство уникне сліпого наслідування надуманих, так званих модерних, теорій чужоземних учених, які досить часто не мають жодного відношення до національної природи нашого письменства, стане продовженням і розви-

тком ідей класиків української науки про наше письменство, прочитуватиме його крізь призму, насамперед, питома національних цінностей (прикладом такого переживання є, наприклад, дослідження Петра Іванишина «Вульгарний «неоміфологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т.Шевченка». – Дрогобич, Відродження, 2001, Тараса Салиги «Вогонь, що не згаса...» – К., Либідь, 2017, студії І.Набитовича (читай їх у попередніх випусках матеріалів мюнхенських конференцій) та праці інших учених). Отож, сучасний український дослідник нашого національного письменства у своїй роботі до прочитання тієї само «Кайдашевої сім'ї» І.Нечуя-Левицького, так званої народницької літератури, отих «поснулих хуторів» Є.Маланюка, до суперечностей у житті та творчості В.Винниченка, О.Гончара і т.п. має підходити «двоколісно» (Г.Костюк) не лише як до наслідків нищівного зросійщення та комунізації українського духовного життя, а й як до свого обов'язку зупинити винародовлення нації шляхом повернення в національну свідомість нашого сучасника сформовані упродовж століть нашим народом високі морально-етичні ідеали, питома національне розуміння і переживання краси і потворности, героїки і занепадництва, вірності і зради своєму народові, протиставити усьому від'ємному, зневірі в собі, тощо високі ідеали національної духовності, взірць досконалости української людини, яка завжди у нас була втіленням добропрекрасного (Є.Маланюк). А саме такими у літературі ХІХ ст. виведені Наталка й Петро («Наталка Полтавка» І.Котляревського), Галя й Назар («Назар Стодоля» Т.Шевченка), селянин Микола Джеря та полководець і державний діяч І.Виговський («Микола Джеря», «Гетьман Іван Виговський» І.Нечуя-Левицького), новий тип героя – національно свідомої особистості, людини дієвої життєвої позиції як то Семен Жук і Юрій Горовенко («Семен Жук і його родичі», «Юрій Городенко» О.Кониського), Яким, Наталя і Василина («Степовий гість» Б.Грінченка), у творчості підсоветських письменників та представників української еміграції ХХ ст. як то ліричний герой Ю.Дарагана, Н.Лівицької-Холодної, М.Босслава, Ліни Костенко, В.Стуса, Микола Баглай («Собор» О.Гончара), герої оповідань і повістей Григора Тютюнника і т.д., і т.п.

Так постає й питання про особливості та принципи *осмислення* досліджуваного в еміграційному українському літера-

турознавстві матеріалу. Про їх зміст ми вже говорили. Тепер з'ясуємо, які закономірності художньо-естетичного мислення, творчості того чи іншого письменника, літературного поступування Є.Маланюк, Г.Костюк, В.Іванишин, Ю.Шерех відкривають, які поняття формують, на які нові проблеми та ідеї виходять, що також є важливою складовою осмислення у процесі літературознавчих пошуків та оцінок, у формуванні усієї сукупності поглядів на національну самобутність нашого письменства.

Спростовуючи вигадки псевдошевченкознавства про, так сказати, еволюцію Т.Шевченка від захоплення національною історією, українською старовиною загалом, «раннього безкритичного романтизму» до «пізнішого соціального реалізму», Є.Маланюк переконливо доводить, що всього цього у нього ніколи не було, адже мотиви, ідеї раннього періоду творчості він розвивав, поширював і поглиблював у творчості наступних періодів, що свідомість його і його творчість являють напрочуд рідкісний в «історії культури приклад органічного, суцільного зростання особистості й її світогляду – вверх» (Маланюк 1995, 30). Значення ж Т.Шевченка він вбачав у народженні нової української, вже не к л а с о в о ї, не лише с е л я н с ь к о ї, а єдиної в с е н а ц і о н а л ь н о ї, інтегральної особистості, в тому, що «процес матеріялізації Шевченкової поезії потужньо триває і тільки, коли він закінчиться власною державою, ми можемо сказати, що сучасність д о р о с л а (розрядка Є.Маланюка. – *О.В.*) до Шевченка», що «до того часу Шевченко завжди буде силою, що змушуватиме рости» (Маланюк 1995, 66). На підставі глибокого та усебічного вивчення становлення суспільно-політичної думки в Україні I-ї пол. XIX ст., зростаючими, на противагу зросійщенню, зацікавленнями О.Бодянського, М.Костомарова, П.Куліша, Т.Шевченка до вивчення духовного світу, характеру, культури світогляду українського народу, насамперед його волелюбних ідей, не втраченої за найскладніших обставин віри в кращі часи, Ю.Луцький також доходить висновку, що в осерді філософії Т.Шевченка – людська індивідуальність, що вона «тріумфує тільки як складова частина нового й справедливого національного і соціального правопорядку», що література «під впливом Шевченка набрала морального й політичного забарвлення», а українська політика «вклинилася в літературу» (Луцький 1998, 220–221).

Для становлення національних основоположних підстав вітчизняного літературознавства це має виняткове значення у тому смислі, що у прочитанні творчості Т.Шевченка на перший план Ю. Луцький ставить його вимоги соціальної справедливості і національного самовияву, які «по-суті являли собою декларацію незалежності» (Луцький 1998, 188).

Злободенною для формування і становлення національних основоположних підстав сучасного українського літературознавства є й *ідея Роду*, його історичної цілісності, яку В.Іванишин виводить на основі аналізу новел В.Стефаника, зокрема новели «Камінний хрест». Пізнаючи, переживаючи зміст образу Івана Дідуха, дослідник входить у світ персонажа і усього твору, прочитує та осмислює його крізь призму Роду і пам'яті про нього: ставлячи камінний хрест на уже нещодавно своєму горбі, Дідух ніби хоче заглибити перед вічністю, перед Родом свою провину, адже він, полишивши предківську землю, зрадив їх і страшенними душевними муками аж до самої смерті відпокутуватиме цю зраду. Відтак камінний хрест залишається на горбі як «символ цієї історичної цільності роду, шанованого персонажами Стефаника понад усе» (Іванишин 1996, 219).

Розкриваючи істотні ознаки основоположних підстав літературознавчого мислення М.Зерова, Г.Костюк зосереджує увагу, насамперед, на глибокому знанні ним історико-літературних явищ і фактів, на своєрідному, лише йому властивому, їх прочитанні, суть якого полягала в тому, що *історико-літературне поступування він потрактовував як частину інтегрального мистецького думання людства* і розглядав ці факти у порівнянні з подібними фактами інших народів. До того ж, М.Зеров, зазначає далі Г.Костюк, не приховував і не пригладжував з патріотичних чи то якихось інших міркувань, проявів провінційності, відсталості, рабської залежності та наслідування. Навпаки – він давав їм найгострішу, але цілком об'єктивну оцінку, давав так, що це не принижувало, не ображало його учнів, не применшувало досягнень нашого письменства, а мобілізувало їх на те, щоб ця «гірка і пекуча правда швидше й радикальніше випалила хворобу нашої провінційності, обмеженості, рабського наслідування й копіювання чужих зразків» (Костюк 2008-1, 1291-30). Прикметною особливістю осмислення М.Зеровим літературно-мистецько-

го поступування Г.Костюк називає уміння розглядати його на тлі доби, але розглядати так, що література не була лише ілюстрацією історії, а була в його концепції «автономним специфічним виявом духовного життя народу, що часто попереджає і випереджає соціальні та економічні процеси доби» (Костюк 2008-1, 130).

Щодо особливостей осмислення П.Филиповичем літературних явищ, то Г.Костюк, зазначає, що для нього було характерним, найперше, заглиблення в секрети поезії, в її деталі, виокремлення перлин в ній, уміння пізнати і осмислити те, що являло собою «органічну сутність поезії: музику і запах слова» (Костюк 2008-1, 151), прочитати їх крізь призму ідеї гуманізму і народности, поєднати поезію і науку.

Пізнання, переживання та осмислення в еміграційному українському літературознавстві завершується *узагальненням*, яке є не чим іншим, як складовою формування національної свідомості та самосвідомості як самого дослідника, так і його читача, тим, що психологи називають «Я – концепція», тобто здатністю дослідника на основі набутих знань, їх переживання та осмислення виокремити своє розуміння літературного явища, факту, літературного поступування, свої ідеї, своє ставлення до них, дати їм своє потрактування і свою оцінку, коли йдеться про окремо взяту особистість ученого і сумою, синтезом таких «Я – концепцій», коли йдеться про літературознавство загалом. Грунтуються такі «Я – концепції» у процесі переходу від одиничного до загального, виокремлення на основі аналізу найсуттєвіших та найзагальніших ознак у предметі вивчення з подальшим формуванням понять, законів, провідних ідей, що допомагають вивчати конкретні явища, здобувати нові знання (докладніше про «Я – концепцію» читай: Варій 2008, 339-345).

На цих підставах, скажімо Ю.Луцький, зіставляючи еволюцію світоглядів і переконань М.Гоголя і Т.Шевченка, переконливо доводить, що так сказати, «вкорінення» письменника в національний ґрунт – першоджерело та основна підстава його росту, «викорінення» – причина його винародовлення і творчої смерті. У найтісніших зв'язках персонажів новел В.Стефаніка з покутською історичною пам'яттю, етичною культурою свого народу, землею В.Іванишин знаходить першоджерела національної самотності його творчості, перенесення наголо-

су в художньому творі на «чуттєві рефлексії душі», на максимальне заглиблення у внутрішній світ людини, у зв'язку з чим функції художнього відображення дещо видозмінюються, адже «головним принципом для митця стає аналітизм, а кожен твір при всій своїй детально-образній розпорошеності перетворюється в струнку філософську концепцію», що зумовлює необхідність ґрунтовного аналізу діалектики формування і становлення характерів у різних часових площинах та ситуаціях (Іванишин 1996, 220) як однієї з основоположних підстав такого аналізу.

Досліджуючи духовні витoki та національні особливості становлення українського письменства, Є.Маланюк виходить на проблему «титанічної величі Мазепи» і прочитання творчості того чи того письменника, літературного поступування загалом крізь призму його духу. За того він ставить ще одну проблему – проблему ідейної та духовної спадкоємності поколінь українців, суть якої вбачає в тому, щоб «виростити покоління, здібне перебрати й перенести – на переломі століть – історичну пам'ять Державної Нації в майбутнє», щоб «виплекати, викохати покоління, що переховало б суверенний Дух Нації» (Маланюк 1995, 212-213). У зв'язку з цим Є.Маланюк, як уже зазначалося, вводить в наше літературознавство поняття «добропрекрасне» як синтез етики та естетики, сформований нашою відвічною хліборобською культурою від часів язичництва, козацької доби і до наших днів, що потребує докладного вивчення та розробки відповідної, питомо національної літературознавчої теорії.

Прикладом літературознавчого узагальнення є й запропоноване Г.Костюком поняття «двоколіїність», про що також йшлося вище, яке включає в себе потребу дослідження творчості письменника та літературного поступування у всій його діалектичній цілісності та складності, особливо коли йдеться про формування, становлення та розвиток літератури за обставин колоніального соціального і національного гніту і протистояння йому як це роблять, скажімо, той само Ю.Луцький у монографії про М.Гоголя і Т.Шевченка, зрештою, й сам Г.Костюк у працях «Володимир Винниченко та його доба», «На магістралі історії. Українська література за п'ятдесят років (1917-1967)» та спогадах «Зустрічі й прощання», В.Стус у розвідці «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)» про

П.Тичину, Т.Салига у збірці есеїв «Вогонь, що не згаса...» та деякі інші автори.

Ось у чому, а не у теоретичних викрутасах, нещадній християнізації та міфологізації, сліпому перенесенні на наш ґрунт чужоземних теорій, так званого модерного літературознавства, має вбачати свою мету сучасний дослідник нашого письменства, сучасна вітчизняна наука про літературу загалом.

Література

1. *Баштова Надія*. Григорій Костюк – історик літератури та літературний критик. Автореферат дисерт. на здобуття наукового ступеня канд. філолог. наук. – Київ, 2002.

2. *Білоусова Н.М.* Феномен «переживання»: теоретичні та прикладні аспекти проблеми. Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: Психологічні науки. Вип. 126. – 2015. – С. 11-16.

3. *Варій М.Є.* Психологія особистості. – Київ, Центр учбової літератури, 2008.

4. *Винниченко Володимир*. Заповіт борцям за визволення. – Київ, видавниче товариство «Криниця» книголюбів України, 1991.

5. *Іванишин Володимир*. Син землі. // Василь Стефаник – художник слова. – Івано-Франківськ, Плай, 1996. – С. 210-226.

6. *Костюк Григорій*. Володимир Винниченко та його доба. Дослідження. Критика. Полеміка. – Нью-Йорк, 1980.

7. *Костюк Григорій*. Зустрічі й прощання. Спогади у двох книгах. Книга перша. Смолоскип. – Київ, Смолоскип. 2008.

8. *Костюк Григорій*. Зустрічі й прощання. Спогади у двох книгах. Книга друга. – Київ, Смолоскип. 2008.

9. *Костюк Григорій*. На магістралі історії. Українська література за п'ятдесят років (1917–1967)». [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.ukrcenter.com>.

10. *Луцький Юрій*. Між Гоголем і Шевченком. – Київ, Час, 1998.

11. *Маланюк Євген*. Від Кобзаря до нації. // Маланюк Євген. Книга спостережень. – Київ, Атіка, 1995. – С.11-84.

12. *Маланюк Євген*. Нариси з історії нашої культури. // Маланюк Євген. Книга спостережень. Фрагменти. – Київ, Атіка, 1995. – С.85-141.

13. *Федорченко Н.В.* Естетичні переживання: моделі наративної інтерпретації. – Київ, Міленіум, 2016.
14. *Шерех Юрій.* Донцов ховає Донцова. // Думки проти течії. Видавництво «Україна». – Без місця видання. 1949.
15. *Шерех Юрій.* Над озером. Баварія. // Думки проти течії. – Без місця видання, вид-во «Україна», 1949. – С.45-61.

СИСТЕМА НАСТАНОВ У МИСЛЕННІ ІВАНА ФРАНКА: ТЛУМАЧЕННЯ ЛУКИ ЛУЦІВА

Унікальна постать Івана Франка, його багатогранний творчий досвід належать до тих явищ класичного українського письменства, що потребують невпинної актуалізації, а значить – усе нових і нових присутніх прочитань та перепрочитань. Важливо у цьому актуалізаційному процесі, на нашу думку, триматися надійних спрямувань, які враховують сутність природи Франкової творчості, притаманні їй пізнавальні можливості та глибинні складові національних основоположних підстав.

Не зайвим у цьому плані є звернення уваги сучасного дослідника на ті попередні наукові тлумачення, зокрема в діаспорі, котрі не надто часто згадуються, хоча по досі не втратили своєї актуальності та важливості. До таких студій, на наш погляд, належить об'ємна (на 656 сторінок) монографія «Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість» (1967) відомого українського вченого, журналіста, редактора Луки Луціва (1895-1984). Для цього уродженця Дрогобиччини (с.Грушів) важливим був факт навчання у Дрогобицькій гімназії через сорок років після І.Франка (1907-1914): «Ми з ентузіазмом взялися до праці над книжкою про Івана Франка, хоч знали, що це нелегке діло, бо треба прочитати велику літературну спадщину цього Великого Сина Дрогобицької землі. Та свідомість цього, що ми навчалися в Дрогобицькій гімназії, додавала сили докінчити цю працю» (Луців 1967, 637).

Вагомості праці Л.Луціва надає не лише комплексне висвітлення життя і творчості І.Франка із врахуванням різних складних моментів, не лише доступний, жвавий виклад провідних ідей, не лише аргументоване спростування оцінок підсоветського франкознавства, а й опертя на класичні методи дослідження. Основоположною підставою його роботи стали біографізм (тісно пов'язаний із культурно-історичним підходом) та теорія пізнання. Про це свідчить і сама студія, й авторецензія на неї під промовистою назвою «Правда про Івана

Франка». У цій останній автор так висвітлює мотивацію власної праці: «Вшанувати Франка щиро, а не лицемірно, можна тоді, коли пізнаємо правду про нього, про його життя і його твори, які найтісніше пов'язані з життям поета». Тому широке цитування творів у монографії покликане показати літератора «в його ж таки само портреті» (Луців 1982, 116).

Як можна зауважити, в таких спостереженнях, а також в загальному окресленні власних літературознавчих праць як «літературних оцінок» (в збірнику «Література і життя»), маємо не лише бажання дослідника заглибитися в біографію митця та культурно-історичний контекст епохи, а й захистити Франка від советських спотворень та вийти на сутність його творчості – «правду» (в термінології класичної філософії). Ця «правда» осягається літературознавцем через вихід на фундаментальні пласти пізнання і тлумачення: глибинні смисли, цінності, ідеали та настанови творчості письменника, щоправда, без конкретніших термінологічних визначень. У цій роботі спробуємо поглянути на особливості трактування, оцінки Л.Луціва через призму виявлених ним в І.Франка основних настанов, тобто категоричних наказів, котрі постають водночас «й основною регулятивною ідеєю (чи принципом) мислення, й основним (системотворчим) елементом світоглядної бази індивіда» (Іванишин 2016, 129).

Першою провідною настановою для дослідника постає *національна настанова* («ідеал самостійності»), котрий виявляє націоналцентричну (націософську, націоналістичну чи націоналогічну) складову світогляду І.Франка. Осмислюючи неоднозначний вплив М.Драгоманова не лише на І.Франка, а й на ціле покоління української галицької інтелігенції у 1870-80-х роках, Л.Луців показує, «в чому його діяльність була корисна, і в чому вона мала не надто корисний вплив на розвиток українського життя в Галичині і поза нею» (Луців 1967, 84). За того дослідник виявляє основну розбіжність між Франком та його колишнім учителем саме в оцінці національного питання вже у ранній період творчості (зокрема в циклі «Україна»): «Хоч Драгоманов не був самостійником – то Іван Франко не відрікся ідеалу самостійності своєї країни і в 1880 році написав свій гімн «Не пора, не пора, не пора...», а в 1883 р. склав відому пісню «Розвивайся ти, високий дубе», в якій поет вже тоді думав про соборну вільну Україну...» (Луців 1967, 85). Схожу національно-дер-

жавницьку позицію вчений віднаходить і в попередніх творах митця. Наприклад, в першому патріотичному вірші «Наймит» (1876): «В «Наймиті» бачимо реалістичний образ селянина-наймита, який є алегорією поневоленого українського народу, що вкінці переможе всіх своїх ворогів і «буде властивцем свого труду і у власнім краю сам собі паном» (Луців 1967, 118). Ще одним раннім твором, в якому письменник чітко виявляє свою національну позицію, стала сатирична поема «Ботокуди» (1880), в якій висміяно галицьку москвофільську інтелігенцію, відірвану від інтересів народу (Луців 1967, 540).

Відзначає дослідник і націоналогічний сенс низки інших творів пізніших періодів, де виявляється націоцентрична позиція автора. Окрім поеми «Мойсей» (1905), одним із найважливіших стає лірико-драматична поема «Великі роковини» (1898), створена як пролог до вистави «Наталка Полтавка» під час відзначень сотих роковин нової української літератури. У цій поемі, що, як зазначає дослідник, стала публічним тріумфом І.Франка, синтезовано і національну самокритику («...І.Франко пише про хиби свого народу...»), й історіософію («З'являється Козак і згадує історію України на ранах свого тіла...»), й віру в невмирущість народу («Здавалося, що загинув був український нарід, але під впливом історичної традиції відродився він...»), і заклик до національно-визвольних змагань («Козак закликає українців до боротьби...»), й передбачення національного звільнення («Козак вірить, що український жвавий рід переможе...») (Луців 1967, 459-461).

В монографії Л.Луціва показано також визначальність національної свідомості у житті письменника та мислителя, зокрема в його практичній політичній діяльності. Особливо це стає очевидним під час переходу І.Франка у 1899 році із Радикальної партії до новоствореної Української національно-демократичної партії, котра «в своїй програмі мала здобуття вільної України» (Луців 1967, 364). Дослідник цілком справедливо вивіряє партійні пошуки національним фактором, оскільки І.Франко «ніколи не був обмеженим партійцем, мав на оці добро цілого українського народу» (Луців 1967, 631). Однією із характерних автоінтерпретацій Франком власного українського патріотизму («почування себе українцем») є польськомовна передмова «Дещо про себе самого» (1897). У ній Л.Луців віднаходить окреслення причин цього базового для кожної чесної

людини почуття. І ними для Франка стають не лише «почуття собачого обов'язку» та «важке ярмо» долі, а й воля до свободи, що нуртує в самому пригніченому, але не скореному, народі: «І коли що полегшує мені двигати це ярмо, так те, що бачу український народ, як він, хоть гноблений, отемнюваний і деморалізований довгі віки, хоть і нині бідний, слабкий і безправний, але все таки помалу підноситься, чує в щораз ширших масах зажду світла, правди й справедливості і шукає шляхів до них. Отже, варто працювати для цього народу і ніяка чесна праця не піде намарне» (Луців 1967, 437).

Одне із найбільш чітких формулювань національного імперативу І.Франка можна віднайти в романі «Перехресні стежки» (1900), в якому, як відзначає Л.Луців, «Євген Рафалович виголошує ті слова, які ми вже чули на Франковому ювілеї», і цитує їх повністю: «Вихований, вигодуваний хлібом, працею і потом свого народу, він повинен своєю працею, своєю інтелігенцією відплатитися йому. Се перший заповіт, такий, від якого ніщо й ніяким способом не може увільнити його. Все, що говориться про права індивідуальності, про права життя, про право на виживання його і його розкошів, – се софізми, брехня, облудна маска самолюбства й безхарактерності. Яке ти маєш право бути вільним, коли твій народ у неволі?» (Луців 1967, 478). Як видається можливим зауважити, із цим вдало окресленою Л.Луцивим загальною настановою, узгоджуються й інші універсальні категоричні накази у сфері національного буття, які віднаходимо, наприклад, й в основних висхідних ідеях гімну «Не пора, не пора, не пора...» (1880), й у знаменитій філософсько-політичній праці «Поза межами можливого» (1900): «Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити своє духове відчуження від рідної нації» (Франко 1986, 284).

Іншою визначальною настановою життя та творчості І.Франка стає *настанова соціальна*, пов'язана з проблемою соціальної справедливості. Національний гніт в Галичині, що від 1772 року перебувала під Австро-Угорською окупацією, помножений на свавілля попередніх окупантів – польської адміністрації краю, поглиблювався ще й різноманітними со-

ціальними визисками, що стосувалися всіх основних верств українського суспільства: найчисельнішого селянства, а також робітництва, священництва та інтелігенції. І.Франко глибоко знав життя української громади, особливо біди та проблеми простого народу і навіть, з огляду на три арешти (1877-78, 1880, 1889), соціального дна. Боротьба за соціальну справедливість природньо переплелася у мислителя із боротьбою національно-визвольною, що виражалася в активній громадській позиції. Л.Луців слушно цитує у цьому зв'язку Василя Сімовича: «Іван Франко належить до того типу письменників, які безпосередньо беруть участь у громадському житті, які своїми ідеями годують громаду і своє власне життя стараються погодити із цими ідеями» (Луців 1967, 61).

Тому не дивно, що від перших художніх спроб явне захоплення соціальною проблематикою займає важливе місце у творчості І.Франка, на що вказує діаспорний дослідник. Наприклад, у ранніх віршах, оповіданнях та ескізах («Ріпник», «На дні», «Каменярі», «Добрий заробок», «Довбанок», «Слимак», «Хлопська комісія» та ін.), в повістях «Боа конструктор» (1878), «Борислав сміється» (1881-82), поемі «Панські жарти» (1887), циклі «Тюремні сонети» (1889), повісті «Великий шум» (1907), комедії «Майстер Чирняк» та ін. Л.Луців вказує також на ще один факт із життя І.Франка, зумовлений соціальними настановами. Йдеться про співзаснування ним у 1890 році Русько-української радикальної партії, програмні засади котрої поєднували ідеології соціалізму та націоналізму. Мету партії Франко так формулює у статті «Молода Україна» (1901): «...нести в народні маси свідомість його економічних, політичних і національних інтересів, і публіцистично прояснювати ті інтереси та боронити їх» (Луців 1967, 343-344). Водночас однією з основних причин виходу і з цієї партії у 1899-му році, і з лав Національно-демократичної партії у 1904-му стала причина соціально-політична. Дослідник у цьому зв'язку цитує обґрунтування самого І.Франка, незадоволеного тим, що УНДП «не зробила нічого для організування селянської маси і ведення її до свідомого політичного життя» (Луців 1967, 365).

Визнаючи слушність ідей зі сфери так званого «широколюдського» соціалізму, І.Франко, як спостерігає діаспорний дослідник, водночас спростовуючи твердження радянських дослідників, рішуче заперечує цінність інших форм соціалізму,

передусім марксистського соціал-демократизму. Тим самим він остаточно пориває із впливом драгоманівських лібералістичних та соціал-демократичних ідей. Вже у 1897 року в передмові до збірки «Мій Ізмарагд» мислитель окреслює соціал-демократизм як «формальну релігію, основу на догматах ненависти та класової боротьби» і заявляє, що «ніколи не належав до вірних тої релігії» (Луців 1967, 366). Л.Луців вказує на посутню критику марксистського соціалізму (комунізму) і в інших філософсько-політичних працях письменника: «Соціалізм і соціал-демократизм» (1897), рецензія на книжку А.Фаресова «Народники і марксистки» (1899), «Що таке поступ?» (1903), «Соціальна акція, соціальне питання і соціалізм» (1904), «До історії соціалістичного руху» (1904), «Суспільно-політичні погляди М.Драгоманова» (1906) та ін. Характерним підтвердженням наявності в І.Франка соціальних настанов немарксистського типу стають наведені Л.Луцівим твори, в яких позитивними персонажами виступають так звані «класові вороги». Наприклад, священик у поемі «Панські жарти» (1887), князь у драмі-казці «Сон князя Святослава» (1895), лихвар Вагман із «Перехресних стежок» (1900), поміщик-українець в повісті «Великий шум» (1907) та ін. Можна пригадати також позитивний образ греко-католицьких священиків як «солі землі» в поемі «Святовечірня казка» (1883).

Одним із найкращих формулювань соціальної настанови в І.Франка може бути цитований дослідником уривок із його ювілейної промови (1898 р.): «Вийшовши з самого дна нашого народу, я старався однакою любов'ю обняти всі його верстви, а нинішнє свято є для мене знаком, що у нас будиться, а декуди вже й ярко палає бажання солідарности з нашим найменшим братом. Тільки ненастанна, жива стичність з людьми може охоронити наше письменство від манівців; тільки солідарність з тим нашим бідним, сірим, але конкретним братом охоронить нас від абстракцій і доктринерства, поведе наш національний розвій простою, вірною дорогою» (Луців 1967, 458).

Інші регулятивні принципи мислення в І.Франка визначаються саме цими першими настановами – національним та соціальним, на що недвозначно вказує і назва монографії Л.Луціва, й систематичне повторення ним тези про мислителя як «борця за національну й соціальну справедливість». До інших помітних світоглядних ідей належить *громадсько-полі-*

тична настанова (ідеал громадянської та політичної активності). Один із важливих імпульсів до громадського активізму І.Франко, як простежує Л.Луців, отримав від М.Драгоманова. У «Молодій Україні» письменник згадував про це так: «Болюче захоплені драгоманівським поглядом про обов'язки інтелігентного чоловіка супроти маси робучого народа, деякі молоді галичани кинулися до праці» (Луців 1967, 86).

Смислово спрямованість громадсько-політичні настанови мислителя отримують через зв'язок із національними та соціальними настановами. У дослідницькій концепції Л.Луціва цей зв'язок увиразнюється через окреслення трьох поетичних творів різних періодів – «Каменярів» (1878), поем «Рубач» (1886) та «Мойсей» (1905) – в своєрідне художнє «Вірую». Сенс цього символу віри у «розбиванні скали» за поступ людства (Луців 1967, 299). Сутнісним для розуміння громадянської позиції стає програмне, на думку діаспорного дослідника, оповідання «Моя стріча з Олексою» (1878), герой якого Мирон Сторож (друга сутність автора) в наступний спосіб зображає істоту своєї боротьби, ґрунтовану на принципі: «Внутрішній супокій, сила і ясність переконань, чиста совість і боротьба, вічна, ненастанна боротьба против темноти, фальші і дармоїдства! А ще до того такі хвилі, з котрих одна стоїть за все життя, життя в затрутім, удушливім воздусі недоумства! Ех, добродії, для самої боротьби, для кількох таких хвиль варто плкнути на всі «пута», варто стати «проскрибованим!»» (Луців 1967, 157).

Ще одне формулювання політичної регулятивної ідеї віднаходимо слідом за діаспорним ученим в повісті «Захар Беркут» (1882), в останньому слові вмираючого головного героя звучить своєрідний гімн громадському ладові, громадській солідарності та відповідальності: «Ми перемогли нашим громадським ладом, нашою згодою і дружністю» (Луців 1967, 202). Навіть у найбільш інтимній та модерністичній збірці «Зів'яле листя» (1896) можна виявити настанову «суспільної праці». «Згідно зі світоглядом Івана Франка, виявленим у всіх його творах, – зазначає Л.Луців, – людина має працювати для суспільства, для народу... Утеча від суспільної праці – це трагедія для людини...» (Луців 1967, 338). Чимало прямих формулювань громадсько-політичних правил можна віднайти у згадуваній дослідником поемі «Великі роковини»:

*Кожний думай, що на тобі
Міліонів стан стоїть,
Що за долю міліонів
Мушиш дати ти одвіт
(Луців 1967, 461).*

Безпосередньо із націоцентричним принципом мислення пов'язана *міжнаціональна настанова* (ідеал розбудови рівноправних міжнародних стосунків). Л.Луців віднаходить його формулювання, як і попередніх мислетворчих регулятивних ідей, упродовж усього творчого шляху І.Франка. І це не дивно, з огляду на колоніальні обставини існування українців в Австро-Угорській та Російській імперіях. Найбільше уваги дослідник звертає на осмислення І.Франком українсько-польських та українсько-єврейських стосунків. Менше уваги в монографії присвячено стосункам із росіянами, австрійцями та угорцями.

Основним об'єктом Франкового несприйняття в міжнаціональних стосунках стають явища імперіалізму, шовінізму та ксенофобії. Так, вказує Л.Луців, у статті «Русько-польська згода і українсько-руське братання» (1906) письменник, що мав великий досвід дружби й співпраці із польською громадою, все ж розповідає, що зазнав від поляків систематичної несправедливості та переслідувань, особливо після виходу у світ німецькомовної статті про А.Міцкевича «Поет зради» (1897). І хоча ставлення Франка до поляків не змінилося («...у мене не було ані зерна ненависти до польської народности, до того, що вона має гарного, високого, широкого, та справді людяного» (Луців 1967, 432)), дослідник підкреслює все ж просякнутість ідеями та настроями україноненависництва всього польського суспільства, а не лише якоїсь однієї верстви: «...проти українців стоїть не тільки польська шляхта, але уся польська нація, всі її верстви від шляхти і магнатурії аж до репрезентації зорганізованого пролетаріату» (Луців 1967, 433).

Такі деструктивні ідеї, що породжують взаємну ненависть, озлоблення та нерозуміння, не можуть формувати основу для нормального, рівноправного міжнаціонального діалогу, тому І.Франко пропонує щось інше, базоване на національній ідеї. Наприклад, у політичній повісті «Лель і Полель» (1887), при-

свяченій боротьбі польського народу за власну державність, письменник, на думку дослідника, пропагував «єдиний фронт демократичних сил проти реакції, та й то аж тоді, коли українці матимуть певність, що виборені спільними силами права будуть власністю не тільки поляків, але й українців» (Луців 1967, 268). У поемі «На Святоюрській горі» (1900) міжнаціональна настанова ще виразніше спирається на ідею рівноправності. Її озвучує Богдан Хмельницький у своїй відповіді польським послам у 1655 р. на пропозицію начебто братнього співжиття в одній державі: «Ні, мій куме! Краще чисто / розмежуймося, як слід: / вам хай буде ваша Польща, / Україну нам лишіть!» (Луців 1967, 523).

Іншою чисельною меншиною на території української Галичини були євреї (за тодішнім поняттям – «жиди»). Стосунки з ними в українській громаді були доволі різні, тому по-різному змальовує євреїв і І.Франко, однак, зазначає діаспорний учений, у цьому змалюванні ніколи не було антисемітизму чи ксенофобії. «У творах Івана Франка з так званого бориславського циклу, – зазначає Л.Луців, – виступають жиди як негативні герої, але Франко малює їх такими не тому, що вони жиди, тільки тому, що працюють таким способом, що збагачуються людською кривдою» (Луців 1967, 532).

Тому особливо важливими у творчості українського письменника є образи тих євреїв, котрі проголошують конструктивні ідеї, близькі, на думку сучасних дослідників (О.Забужко, М.Феллер, І.Набитович), до сіонізму, що можуть стати основою українсько-єврейського діалогу та порозуміння. Такими виступають Ісак Бляйберг із ранньої повісті «Петрії і Довбущуки» (1875-76) та Вагман із «Перехресних стежок» (1900). Особливо чітко виголошує свою програму Вагман, котрий вважає, що можна бути «жидом і любити той край, де ми родились, і бути пожиточним... для того народу, що, хоч нерідний нам, все таки тісно зв'язаний з усіма споминами нашого життя» (Луців 1967, 529). Займаючи виразно націоналістичну позицію («Жид мав бути жидом, а не поляком чи українцем»), Вагман не симпатизує асиміляції, зокрема ще й тому, підкреслює Л.Луців, що «жиди асимілювалися не з тими, хто ближче, а з тими, хто дужчий», – і ставить наступне риторичне запитання: «Чому жиди не асимілюються з націями слабими, пригнобленими, кривдженими та вбогими?» (Луців 1967, 531). Образи

таких людяних, шляхетних євреїв, про яких мріяли Бляйберг і Вагман, можна віднайти у численних творах І.Франка: циклі «Жидівські мелодії», поемах «По-людськи» (1889), «У падики» (1889), «З любови» (1889) та ін. На думку Л.Луціва, такий погляд на євреїв притаманний Франкові тому, що він був борцем «за національне і соціальне визволення всіх поневолених народів, без різниці на расову й релігійну приналежність» (Луців 1967, 538). І така позиція теж є складовою міжнаціональної настанови.

Характерним прикладом ставлення українців Галичини до Австро-Угорської держави, отого загадкового для багатьох «австрофільства», може бути оповідання (чи повість) «Гриць і панич» (1898). Франко ціле життя боровся і словом і ділом із австрійським імперіалізмом (характерним прикладом може бути хоча б його «Свинська конституція»). Однак у цьому оповіданні головний герой український селянин Гриць Тимків у складі австрійського полку придушує польське повстання 1846-48 років і вбиває свого колишнього приятеля польського панича Никодима Пшестшельського. І.Франко, як відзначає дослідник, показує нам, що в Гриця пробуджується національна свідомість (він був «русином»), і тому він виступає проти того, щоб польська революція перемогла. Бо така перемога означала б відбудову польської держави, але не лише на польській, а й на українській землі: «...Гриць вертається на село свідомим українцем, який мав відвагу перед самим генералом Йосифом Бемом заявити, що він «русин, і Польщі добиватися не хоче» (Луців 1967, 277-278). Л.Луців не розвиває цю ідею І.Франка далі, але вона очевидна: українці Галичини, не були сліпими австрофілами; вони виступали не за Австрійську державу (хоч та була набагато цивілізованішим колонізатором, ніж Польща чи Росія), а проти бажання поляків відбудувати Польщу на українських етнічних землях, тобто Польщу як нову імперію. Шовінізм та імперіалізм не мав би бути складовою польської ідеї.

Несприймав І.Франко також і російського («москальського») та угорського («мадярського») імперіалізмів та пов'язаних із ними явищ. Характерним твором, що витлумачує ставлення Франка до російського колоніалізму може бути сатирична казка «Як русин товкся по тім світі» (1887). У ній йдеться про нищення України трьома народами-сусідами: поляками,

татарами та росіянами в алегоричних образах протомедиків. Найнебезпечнішим ворогом українського буття, на думку вченого, І.Франко змальовує саме москаля, котрий «застосував найуспішніший спосіб нищення України», спрямований проти «душі» (позбавлення національної свідомості, волі до автономного життя): аж поки душа українця («русина») «не стратила віри в своє власне існування і нарешті таки не покинула цього велетенського тілища» (Луців 1967, 526).

В оповіданні «Чиста раса» (1896) І.Франко змальовує типовий характер угорського шовініста-расиста (панка З.), котрий уважає мадярів «вищою расою», натомість словаків та русинів розглядає як «приблуд і справдешню дич» (Луців 1967, 527-28). Расовим зразком для угорського пана стає його слуга – Янош, котрий, парадоксальним чином, виявився банальним злочинцем та убивцею. «Оцей герой «Чистої раси», – відзначає Л.Луців, – це пізніший гітлерівський расовий нацист...» (Луців 1967, 529).

Однак найбільш точні, узагальнені формулювання міжнаціональної настанови, базовані на філософії національної ідеї, можна віднайти в одній з ранніх статей І.Франка «Наш погляд на польське питання» (1883), котру згадує дослідник, щоправда, ширше не цитуючи зазначену працю. Саме в цій ранній студії І.Франко формулює свої провідні геополітичні ідеї в націоналістичному дусі («...Польща для поляків, але Русь для русинів»), а тому стоїть на засадах «рівноправності й автономії кожного окремого народу, де б другий народ ніколи не мав права вмішуватися в домашні справи сусіда або держати над ним яку-небудь опіку» (Франко 1986, 45, 204-221).

Ще однією важливою настановою у межах світогляду І.Франка постає *мистецька* настанова, котра дає відповіді на ключові для літератора питання: як, про що і для чого писати. Як спостерігає Л.Луців, для І.Франка література насамперед має бути поясненням природи і сутності життя та творчості митця, а не «естетичними формулами» (1881 р.) (Луців 1967, 304), повинна розширювати «нашу індивідуальність» (1899 р.) (Луців 1967, 512), бути вогнем «в одежі слова» (1900) (Луців 1967, 574). Схожу думку Каменяра цитує Л.Луців і за 1901 рік: «Література повинна бути по можливості вірним відображенням життя, але не мертвою фотографією, а картиною, зігрітою власним чуттям автора, натхненою глибокою ідеєю»

(Луців 1967, 404). Сенс цієї «глибокої ідеї» (а водночас власної творчості) мислитель постійно формулює у літературних творах та студіях, вказуючи на її естетичність та громадянську спрямованість (тенденційність), як-от у статті «Причинки до автобіографії» (1912): «...метою моїх творів зовсім не буває саме розкривання ненормальностей життя, але поперед усього віднаходження поезії та краси в тім нормальнім життю, яке складається у людей різних верств і віднаходження поривів та змагань до поправи того життя» (Луців 1967, 271).

При цьому Л.Луців систематично вказує на націоцентричний характер Франкових регулятивних ідей у сфері художнього мислення. Йдеться, наприклад, про потребу письменника, щоб досягнути «інтернаціональну атмосферу ідейних інтересів», міцно вкоренитися «в свій рідний, національний ґрунт» («3 чужих літератур», 1898) (Луців 1967, 429). А також про підстави власного письменницького буття (на ювілейній промові 1898 року), що цілком узгоджується із принципами Т.Шевченка і може стати загальним законом буття українського літератора: «...нехай пропаде моє ім'я, але нехай росте і розвивається український народ!» (Луців 1967, 459).

Не зважаючи на складні стосунки мислителя із кліром та з релігією, зумовлені певними політичними, позитивістичними та матеріалістичними причинами (серед художніх прикладів – «Товаришам із тюрми» (1878), «Сикстинська Мадонна» (1881), «Ехnihilo (Монолог атеїста)» (1885) чи «Мамо-природо!..» (1899)), Л.Луців цілком слушно віднаходить її у біографії, й у творчості І.Франка також і послідовну *релігійну настанову*. Вона виражається не лише у змалюванні позитивних образів греко-католицьких священників (про що було згадано вище), йдеться про христологічну інтерпретацію дійсності, виражену в художній формі. Хоча, як стверджував сам І.Франко, це тлумачення не завжди було суголосне трактуванням Церкви. Не випадково Л.Луців наводить думку письменника про те, що «його мораль значно відмінна від тієї... що в нас видається за самотню християнську» (Луців 1967, 448).

Дослідник цитує чимало творів, в яких прямо виражено релігійну свідомість автора (Луців 1967, 608-625): вірші «Моя пісня» (1874), «Дві дороги» (1875), «Божеське в людськім дусі» (1875), «Схід сонця» (1876), «Хрест чигиринський», «Коляда» (1875), «Легенда про Пилата» (1889), «Строфи», поеми «Іван

Вишенський», «Мойсей», роман «Перехресні стежки», оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1906), легенда «Рука Івана Дамаскіна» (1907) та ін. Л.Луців слушно розмірковує про релігійний та національний сенси в поемі «Іван Вишенський» (1892) (Луців 1967, 504), про релігійність лицаря та дівчини із поеми «Бідний Генріх» (1892) (Луців 1967, 516), про вірне кохання та християнську мораль в «Поемі про білу сорочку» (1897) та ін. Особливо багато творів на християнську тематику зауважуємо у збірках «Мій Измарагд» (1897) та «Давнє й нове» (1911). Наводячи численні приклади християнського любування в них, діаспорний дослідник, можливо, дещо сміливо, але не безпідставно, твердить, що в цих прикладах «немає різниці між християнською і Франковою мораллю» (Луців 1967, 448-449). Як типовий зразок християнських принципів вчений цитує останній вірш зі «Строф»:

*Хоч би все небо папером було,
Хоч би все море чорнилом було,
Зорі б на пера всі перекувати,
Янголи сіли б тим пір'ям писати,
То не списали б – так мудрий прорік –
Мудрости Божої в вік
(Луців 1967, 449).*

Ще одним класичним зразком християнізму І.Франка, який механічно поєднувався, співіснував у його світогляді із матеріалізмом та позитивізмом, може бути уривок із ранньої поезії «Хрест» (1875), зацитований у монографії: «...З хреста пливуть всі наші сили, / І віра наша пресвята» (Луців 1967, 610).

Іншими, менш вираженими регулятивними принципами мислення І.Франка, які так чи інакше осмислює у своїй студії Л.Луців, але без конкретніших істотних ознак є: *настанова життєлюбства* (віталізм), *етична настанова* (ригоризм), *наукова настанова* (позитивізм), *настанова людського поступу* (прогресизм), *настанова працьовитості* (трудоголізм), *настанова масової освіти* (просвітництво) та ін.

Пропоноване коротке тлумачення провідних настанов І.Франка у монографії Л.Луціва охоплює лише шість найважливіших, на наш погляд, світоглядних складових. Однак і це коротке їх окреслення дозволяє зробити декілька підсумко-

вих спостережень. По-перше, діаспорний дослідник не завжди зауважує очевидну залежність усіх інших основних настанов І.Франка від стрижневого – національного. Натомість таку пряму залежність між ними та настановою соціальною, яку дослідник вважає рівнозначним національному, простежити не завжди вдається. По-друге, бракує в дослідженні вченого аналізу інших праць, які, очевидно, просто були недоступні авторові і які могли б суттєво доповнити доказову базу: «Між своїми» (1897), «На склоні віку» (1900), «Одвертий лист до галицької української молодезі» (1905), «Сухий пенъ» (1905), «Молитва за ворогів» (1913), «Благовіщення» (1914), «Семітизм і антисемітизм у Галичині» (1914) та ін. По-третє, докладнішого осмислення потребують також інші, регулятивні принципи мислення І.Франка, а також потребують схожого методологічного огляду праці інших франкознавців і не лише діаспорних. Таким чином, можна виснувати, що монографія Л.Луціва, попри всі можливі недоліки, завдяки класичним основоположним підставам сьогодні може бути позиціонована не лише як документ епохи, а й як цінне наукове джерело, хоча, напевно, не так академічного, як науково-популярного жанру. Це дослідження допомагає пізнати світогляд та мислення І.Франка як певну цілісність, як складну систему та дає вагомі підстави для продовження такого типу наукових історико-теоретичних студій.

Література

1. *Іванишин П.В.* Форми національного імперативу у творчості Т.Шевченка та І.Франка. // Іванишин П.В. Іван Франко і національне буття: герменевтичні акценти: монографія. – Дрогобич, Посвіт, 2016.

2. *Луців Л.* Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. – Нью-Йорк; Джерсі-Сіті, Свобода, 1967.

3. *Луців Л.* Правда про Івана Франка. // Луців Л. Література і життя: Літературні оцінки. Джерсі-Сіті - Нью-Йорк, Свобода, 1982.

4. *Франко І.* Наш погляд на польське питання. // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., Наукова думка, 1986. – Т.45.

5. *Франко І.* Поза межами можливого. // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., Наукова думка, 1986.

ОСНОВОПОЛОЖНІ ПІДСТАВИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТРАТЕГІЙ ОСВАЛЬДА БУРГГАРДТА-ЮРІЯ КЛЕНА

Теоретико-літературознавча спадщина О. Бурггардта-Юрія Клена (Oswald Eckhart Burghardt) – у порівнянні з його літературною творчістю – досліджена значно менше. Однією з перших спроб огляду цього доробку є стаття В. Порського (Порський 1949). Літературознавчі та літературно-критичні публікації Освальда Бурггардта-Юрія Клена фрагментарно розглядалися у студіях Олега Багана (Баган-1 2003), (Баган-2 2003), Мирона Борецького (Борецький 2004), Ігоря Розлуцького (Розлуцький 2004), Галини Сабат (Сабат 2004). Найповнішими ж на сьогодні дослідженнями літературознавчого доробку Юрія Клена є публікації Наталії Лазірко (Лазірко 2008, 2005, 2007-1, 2007-2, 2006) та Наталії Котенко (Котенко 2007). Коли перша з них розглядає увесь комплекс україномовних публікацій ученого й мистця, то друга займається його німецькомовними науковими статтями. Власне у цих публікаціях уже представлені певні спроби вивчення й аналізу Кленових методологічних підходів до досліджень літератури. Братислава Синевич у своїх дослідженнях сукупності літературознавчих поглядів поетів-вісниківців (Синевич 1999) літературознавчі публікації О. Бурггардта-Юрія Клена до уваги не бере. Ця стаття є спробою представлення загальних основоположних підходів О. Бурггардта-Юрія Клена до досліджень художньої літератури, які можна виокремити з його збереженої літературознавчої спадщини.

Уже у цій своїй першій науковій розвідці з літературознавства – «Нові горизонти у сфері досліджень поетичного стилю (Принципи Е. Ельстера)», написаній під керівництвом відомого українського літературознавця, професора Володимира Перетца, тоді ще студент Освальд Бурггардт виявив уміння чітко сформулювати основоположні принципи Ельстерівського підходу до літератури. Дмитро Чижевський згадував про Бурггардтів виступ на семінарі професора Перетца: «Те,

що він говорив та як він говорив, зробило на мене враження та навіть тематично залишилось у пам'яті. Його слова торкались методологічних принципів марбурзького професора історії літератури Е. Ельстера, що в деякому сенсі був попередником пізніших російських «формалістів» (Чижевський 1957, 157). Цілісно цю студентську роботу О. Бурггардта вже проаналізовано в статті Н. Лазірко (Лазірко 2007). О. Бурггардт називає працю Е. Ельстера «Принципи літературознавчих досліджень» (1911) «цікавою» і такою, що «zasлугує уваги явище в науковій літературі з проблем методології» (Бурггардт 1915, 5). Він формулює основні ельстерівські принципи основоположних підстав вивчення художньої літератури: естетичний та порівняльно-історичний методи. Важливим додатковим підходом, поруч із двома названими вище, є для Е. Ельстера й психологічний аналіз, оскільки, на його переконання, стиль кожного мистця «бере свій початок зовсім не у сфері свідомого, а народжується в несвідомих глибинах нашого духу», а «в думках суб'єктивного характеру виявляється увесь світ уявлень, почуттів і вольових стимулів автора зі всіма особливостями його духової організації» (Бурггардт 1915, 2003; Лазірко 2007).

Окреслені вище основоположні підстави своєрідним чином будуть поєднуватися у науково-популярних дослідженнях О. Бурггардта з методом біографічним (творцем якого вважається Ш. О. Сент-Бев). Згідно з основними засадами цього методу, який став надзвичайно популярним у ХІХ - ХХ століттях, життєпис письменника безпосередньо пов'язаний із художньою літературою; він до певної міри детермінує художню творчість. Важливим у такому аспекті бачиться представлення впливу на психологію творчості зовнішніх факторів: ідеологічних, історичних, економічних та побутових. Увесь цей комплекс найрізноманітніших зовнішніх чинників, разом із внутрішнім світом письменника, творять особливу амальгаму, яка й стає пізніше, сказати б, магією творчого вибуху, того, що ляже на папір у вигляді художнього твору. У статті «Ще раз про сіре, жовте, і про Вістникову квадригу» Юрій Клен наголошував, що «кожному з нас слід би викарбувати в пам'яті слова Рільке, найбільшого з ліриків, що радив не хапатися [до будь-чого], а протягом довгого життя збирати полин і солодкуість, вбирати в себе спогади про дитячі радощі і смутки, про розлуку, ранки над морем, мандрівки під зоряним небом, ночі

кохання і ночі, перебуті коло смертного одра. Але не досить тільки мати спогади: «Лише тоді, коли вони перетворились у тіло і кров, рухи і погляди, стали безіменними, невідрізними від нашого «Я», – лише тоді може статися, що несподівано в якусь рідку хвилину виникне й спливе над ними перше слово поеми» (Клен 1935, 426).

В XIX столітті на основі ідей біографічного методу формується літературно-критичний жанр біо-бібліографічного (або психолого-біографічного) портрета, головним завданням якого було показати творчість того чи іншого мистця в контексті його життєвого досвіду, взаємин із світом. Невід'ємною складовою такого біо-бібліографічного портрета мав бути аналіз та інтерпретація художньої творчості мистця, до того ж – у контексті впливу на неї позалітературних контекстуальних факторів. Важливим є також «вписання» такого біографічного портрета й у певне тло культурної епохи, літературного напрямку, стилю, школи. Варто принагідно зазначити що до середини 1930-их років у підсоветській Україні цей жанр був достатньо поширеним, але пізніше (з огляду, наприклад, на класову приналежність письменника або його політичні погляди) міг бути причиною вилучення з канону авторів, які толерувалися в советському літературознавстві. Біографічний метод найповніше реалізовано у Бурггардтових психолого-біографічних портретах Фердинанда Фрайліграта (Бурггардт-16 2003), Чарльза Діккенса (Бурггардт-7 2003), Генріка Ібсена (Бурггадт-4 2003), Стефан Георге (Бурггардт-14 2003), Стефана Цвайга (Бурггардт-15 2003), Ернста Толлера (Бурггардт 1925), Джека Лондона (Бурггардт-8 2003), Германа Гессе (Клен-19 2003).

На прикладі цих Бурггардтових психолого-біографічних портретів видно, які важливі зміни сталися у застосуванні біографічного методу в українському літературознавстві в його часи, як змінилися загальні тенденції у створенні такого біо-бібліографічного портрета, що були характерними для українського літературознавства ще до початку XX віку. У дослідженнях О. Бурггардта проглядається уже не просто нагромадження біографічних фактів, а йдеться про створення на їх основі, й на основі творчого доробку мистця повнокровної психологічно вмотивованої картини життя та творчості цього письменника. Іван Фізер наголошував, що у той,

попередній період, «наполеглива акумуляція фактів істориками української літератури, в деякому відношенні, збігається з подібною, загальноєвропейською тенденцією позитивізму. Хоч більшість [...] істориків літератури (мова йде про українських істориків літератури до Михайла Грушевського – *I. Н.*) не обов'язково поділяла теоретичні постулати Огюста Конта та Герберта Спенсера, їхня методологічна подібність до позитивізму не випадкова, бо виключне зацікавлення фактами, без теоретичного осмислення їх, зникає з української науки якраз у той час, коли позитивізм у західноєвропейській науці також перестав бути науковою атракцією [...]. Цей «актуалізм» віддзеркалює тодішню інтелектуальну атмосферу» (Фізер 1968, 316-317).

Можна б навести один із прикладів Бурггардтового дослідження, де біографічний метод декларується як засіб артикуляції усіх проблем і труднощів вивчення психології творчості письменника – його статтю «Георг Кайзер». Уже у вступі до неї літературознавець окреслює певні принципи своїх методик представлення психолого-біографічного портрета: «Схарактеризувати творчість Георга Кайзера важче, ніж будь-якого іншого письменника. У кожного бо є основна ідея чи улюблений образ-стрижень, що на нього – як перлини намиста – можна нанизувати його твори, центральне сонце, навколо якого кружляють його думки ненастано, магнетизовані, навіки причаровані, замкнуті у межах системи, де діє закон космічного тяжіння, у сфері впливу центрального тіла» (Бурггардт 1929, 109). Зауважмо, що тут виокремлено важливий принцип віднаходження центрального образу / ідеї / концепту, який, на Бурггардове переконання, *структурує* усю творчість будь-якого мистця. Таке метафоричне представлення творчості (детермінованої як цілісність провідним образом-стрижем) у вигляді образу сонячної системи вказує на структуралістську парадигматику методологічної палітри О. Бурггардта.

Творчість Кайзера власне є певним випробуванням для стандартних і схематичних підходів біографічного методу, оскільки у цього автора «що не новий твір, то нова в йому втілена ідея, нове й несподіване розгортання сюжету, нове, оригінальне трактування тої проблеми, що по іншому розв'язувалася в попередніх творах [...]». Невідомо, чи то прояви багатогранної натури і різних темпераментів, що разом

уживаються в душі поетовій, чи, може, маски, що прикривають обличчя геніальним хистом обдарованого мистця, обличчя якого ми ще ніколи не бачили й не побачимо» (Бурггардт 1929, 109-110). О. Бурггардт наголошує однак, що «безперечні біографічні дані примушують визначити гомерівську єдність його індивідуальності», а безпосереднім поштовхом до драматичної творчості для Г. Кайзера, на переконання О. Бурггардта, була багаторічна хвороба й майже десятиліття прикутості до ліжка: «На самоті, відокремлений від світу, відчув він прагнення створити собі світ, якого йому бракувало. Драматичний діалог був найвідповідніша для цього форма й може, він і ні одного рядка не написав би, якби не ті роки відрубного життя» (Бурггардт 1929, 110).

Попри всю різноманітність творчих задумів Г. Кайзера, для якого невичерпним джерелом мотивів є «Біблія й клясична давнина, Середньовіччя й сучасність, мітологія й утопія, героїчний епос» (Бурггардт 1929, 111-112), а у творчих підходах превалюють формалістичні узагальнення («Постаті його втрачають обриси людей і стають символами думки, над індивідуальними істотами, типовими зразками, і логічністю вчинків їхніх часто жертвується задля якоїсь вищої логіки – логіки композиції й драматичної побудови. «Театральна п'єса – це геометрична проблема», сказав якимось Кайзер. І справді, деякі драми немов збудовано на підставі статистичних обрахунків, це й наближає їх до строгої класики» (Бурггардт 1929, 112), стильово творчість Г. Кайзера О. Бурггардт співвідносить з кубізмом.

Дмитро Чижевський у своїх спогадах наголошував на методичних принципах та важливості вибору методологічних підходів у дослідженнях Юрія Клена: «Своїм характером праці Бурггардта присвячені, здається, дрібним конкретним питанням, невеликого обсягу, але мають часто основоположний характер. Треба звернути увагу на ті труднощі, з якими він мав справу при праці та які його ніколи не зупиняли: доводилось уже при збиранні матеріялу місяцями чекати на якусь дрібницю. Але він ніколи не хотів зректись вимоги повноти матеріялу [...]. Але, – продовжує Д. Чижевський, – зовсім не повнота матеріялу характеристична для праць Бурггардта: всі вони мають свою методологічну цінність, подають спроби знайти шляхи рішення тих або інших питань, підходу до матеріялу»

(Чижевський 1957, 163). Цікавим у ракурсі цього спогаду (з погляду вивчення методичних та методологічних підходів О. Бурггардта) є рецепція й представлення цих принципів у творчості Стефана Цвайга. Досліджуючи принципи біографічного методу творця «Зоряних часів людства», Бурггардт пише, що «у тих своїх начерках Цвайг дав нам виразно окреслені портрети, а метод його праці просто вражає своєю сумлінністю: він старанно вивчає всі портрети і рукописи, що стосуються до даного автора, а навіть відвідує ті місця, де він жив – і все це робиться не щоб дати об'ємисту науково-дослідчу працю, а стислий, опуклий начерк» (Бурггардт-15 2003, 356-357). Давні греки, як відомо, розрізняли поняття *хроносу* («формального часу») і *кайросу* («справжнього часу»). На відміну від *хроносу* – часу звичайного, *кайрос* – зоряний час, час повноти буття в історії. Важливим, отже, стає віднайдення тих неповторних і найважливіших миттєвостей, які стають *кайросом* у житті окремих героїв, народів чи країн: «Каламутне точиться життя у похмурих берегах одноманітної буденщини, стиснуте шаблоновими ритуалами традиції, підлегле законам усталеної моралі, регламентоване звичним розподілом днів і годин, механізоване і від волі уже не залежне, – і раптом – чи то зірка несподівано блисне на темному клаптику почервонілої блакиті, чи крижинка, коло ніг наших, з тихим дзвоном розсиплеться на сотні скалок дрібненьких, чи димного клубка вітер, підхопивши, закрутить у повітрі химерним візерунком, – невідомо, як саме незначна подія раптом сколихне усе наше єство, і вже вихор якийсь налетів, закружив у шаленому вирі пристрасті, і жаги, і туги, і щастя, – і життя вже не котиться повільно, – ні! – хвилями бурує, виходить із берегів і широкою повинню затоплює нашу свідомість» (Бурггардт -15 2003, 357). (Принагідно варто зауважити, наскільки висловлені тут Освальдом Бурггардтом ідеї є сучасними: подібним чином у знаменитій книзі Джеймса Глейка (James Gleik) «Хаос: Створення нової науки» («Chaos: Making a New Science», 1987) описано так званий «ефект метелика» – можливу умовну констеляцію, при якій випадковий помах крил звичайного метелика може змінити події у світі й, наприклад, за сотні миль від нього, спровокувати торнадо або землетрус).

Український літературознавець висновує широкі можливості біографічного методу на прикладі Цвайгових творів, при-

свячених великим постатям в історії людства: «Глухі, притамовані інстинкти нашої крові причаїлись у безоднях незглибних людської істоти і тільки чекають слухного менту, коли б їм прохопитися на волю, і ті хвилини, коли перед солодкими жахами життя й смерті бліднуть і тануть усі умовності цивілізації, і з надр повстає людина, гола й первісна, як новий Адам, ті хвилини, на думку Цвайгову, сповнені справжнього дикого раювання. А спостерігати їх, фотографувати, нашвидку тремливим од хвилювання олівцем змальовувати, може, найбільше щастя, що припадає мистцеві. Життя з його екстазами і катастрофами, життя, що вщерть заповнює душу – його тільки й хоче славити поет» (Бурггардт -15 2003, 358).

Для Освальда Бурггардта характерними є не тільки дослідження творчості окремих мистців, а й спроби представлення цілого напрямку в німецькому Модернізмі – німецького експресіонізму, а, відтак, і студії над творчістю тих авторів, які, на переконання дослідника, найяскравіше виражають особливості цього напрямку. Власне такі проблеми розглядає О. Бурггардт у статтях «Експресіонізм у німецькій літературі» (Бурггардт-10 2003), «Ернст Толлер» (Бурггардт-11 2003), «Екзотика й утопія в німецькому романі» (Бурггардт-9 2003) та «Георг Кайзер» (Бурггардт-6 2003). Саме ці дослідження якнайповніше демонструють можливості застосування найрізноманітніших методологічних підходів – для створення паноптичної картини цього літературного та мистецького напрямку. У кожній із цих статей український літературознавець широко застосовує компаративістичний підхід, який дає йому, з одного боку, можливість представити певне явище в літературі (якщо мова йде або про творчість окремого автора, а чи характеристику цілого напрямку в мистецтві), або виокремити парадигматику творчості, знову ж, або одного автора, або окремої групи чи школи, а чи й цілого напрямку загалом. При цьому таке порівняльне зіставлення залучає в обіг його літературознавчого дослідження достатньо далекі один від одного епохи, стилі й навіть способи художнього мислення.

Прикладом такого компаративістичного підходу є його аналіз оповідання Казіміра Едшміда (Едуарда Шмідта) «Тимур» – з його особливою «ідеалізацією жорстокости й шаленої звір'ячої хтивости» (Бурггардт-10 2003, 251). Освальд Бурггардт, докладно розглядаючи цей характерний для експресіоністичного

типу художнього мислення твір, віднаходить в експресіонізмі яскраві паралелі до передромантизму («...Культ сильної індивідуальності, – хіба ж не проповідувала його за Шиллера так звана доба «Бурі і натиску»? Недурно ж Едшмід називає «Бурю і натиск» і романтику двома великими і єдиними спробами досягти справжнього німецького стилю») та Романтизму («... Чи не почуваємо ми в усіх цих образах щось дивно знайоме? Чи не про те саме говорив колись романтичний маніфест Віктора Гюго, коли вимагав «гротеска», дивного, надзвичайного, чудернацького?.. Коли вимагав, щоб художній твір не просто відбивав життя, а щоб скупчував і концентрував усе проміння його...») (Бурггардт-10 2003, 251). Однак О. Бурггардт вказує й на той суттєвий елемент, який відрізняє експресіоністичну естетику від естетики «Бурі та натиску» та Романтизму. Йдеться про клич «Назад до природи!». «В експресіонізмі, – наголошує він, – зовнішня подія може спричинитися до творчого процесу, але сама ніколи не може стати темою творчості. Гроза, напр[иклад], може в поета-експресіоніста утворити певний настрій, що під його впливом виникне поетичний твір. Але вона переломиться в душі його так, що стане чимсь іншим, що може не матиме нічого спільного з тою грозою, яку він бачив» (Бурггардт-10 2003, 251-252).

О. Бурггардт у своїх публікаціях намагається вибудувати логічний компаративістичний ряд, де творчість письменника, якою він займається, отримує певне місце. Наприклад, у статті «Стефан Георге» він наголошує, що попередниками цього мистця, які сформували його як поета та розвинули його естетичні уявлення, були «не тільки Верлен, Вілльє, Бодлер, Маллярме, а всі французькі поети настрою і пейзажу впливали на Георге, а з німців найбільше – Жан Поль [...]. Світогляд Георге – синтез Античності (переважно римської, не грецької), французької готики і германства, його ідеал сполучити Аполлона і Бальдура» (Бурггардт-14 2003, 456-457).

У статті «Гайне в українських перекладах» (Бурггардт-5 1930) (опублікованій пізніше як «Леся Українка і Гайне» (Бурггардт-12 2003) порівняльні зіставлення творчості Лесі Українки та Гайнріха Гайне приводять Освальда Бурггардта до широкопланових висновків про вплив німецького мистця на творчість української поетеси. Пізніше ідеї цього дослідження та публікація в «Критиці» (Бурггардт-17 1928) будуть включені

в німецькомовну статтю «Чужі поети в українському вбранні» (Burghardt-39 1938, Burghardt-40 1940), де проаналізовано переклади українською мовою та розглянуто формальні особливості метрики, фоніки та строфіки перекладів українською мовою з Г. Гайне та з Е. Вергарна.

Можна було б навести кілька прикладів застосування структуралістських ідей до розгляду архітектоніки та сюжетної побудови того чи іншого твору. Деякі з них уже виокремила у своїх дослідженнях Н. Лазірко. Так, у статті «Екзотика й утопія в німецькому романі», аналізуючи історичний роман Едуарда Штукена «Білі боги», в якому йдеться про захоплення Мексики Кортесом, Освальд Бурггардт декларує ляйтмотив цього твору, який у ньому відіграє структуротворчу роль: у романі «звучить один ляйтмотив, що повторює себе через певні переміжки. Ляйтмотив, що не заглушує інших мотивів, але коли виринає, то уперто й настирливо повторює одну й ту саму ноту про соціальне нерівенство, про клясові противенства. Мотив цей росте непомітно і наприкінці поеми переможно вдирається фанфарою, затьмарює усі військові звитязтва й котиться далі, щоб віддатися луною десь у віках майбутнього», а одночасно цей ляйтмотив «ніколи не переходить у тенденцію, не порушує цілноти враження, а цілком природно витікає з самої концепції художнього твору» (Бурггардт-9 2003, 280).

Елементи структуралістського методу та формалістичного підходу можна добачати й у Бурггардтовому аналізі певних драм Генріка Ібсена, зокрема в «Олафі Ліліскрансі»: тут схематично, аналізує він, «маємо дві заручені пари: одна А і В, друга С і D. Далі виявляється, що ця комбінація невдала, і виникає справжнє кохання, побудоване на спорідненості натур, між А і D, В і С. Наприкінці перемагає нова комбінація. На цій драмі позначився вплив Шекспірового «Сну літньої ночі»» (Бурггардт-4 2003, 327). Одночасно ж у таких схематичних представленнях можна добачати й вплив ідей феноменології та використання принципів феноменологічної редукції. Подібний підхід декларується і при аналізі драми Ібсена «Вояки з Гельголанду». Тут структуралістському аналізу передуює широке застосування інтертекстуальних паралелей та компаративістичних зіставлень цієї драми з іншими художніми текстами. У «Вояках з Гельголанду», наголошує О. Бурггардт, використані сюжети різних саг: Вельсунга-саги, Ляксделя-саги, Егіл-саги,

Нял-саги – з лямтмотивом із Ляксделя-саги: «Найбільше мук завдала я тому, кого найбільше кохала». Схематично, наголошує О. Бурггардт, взаємини й конфлікт «двох закоханих пармаємо і тут, але розв'язується вона інакше – трагічно: А одружується з В, а С з D, дарма, що кохають одне одного споріднені натури А і D, і так само споріднені між собою В і С. Сігурд і Йордіс обоє владні і сильні натури, їхнє призначення – йти попліч шляхом життєвим, але для приятеля свого Сігурд жертвує коханою жінкою, і в цьому зав'язка трагедії» (Бурггардт- 4 2003, 330). Таке розлоге використання інших літературних та фольклорних джерел, на переконання українського літературознавця, є цілком виправданим, оскільки, як пізніше він напише у рецензії на поему Леоніда Мосендза «Канітферштан», у «такого величного поета, як Вільям Шекспір, майже всі сюжети були запозичені з інших літературних джерел: хронік, художніх творів попередніх віків. Шекспір майже не змінював змісту, але опрацьовував деталі знаходження власних вирішень драматичних колізій, що дало йому можливість залишити після себе твори невмирущої вартости. Відомий композитор Вагнер у своїх музично-драматичних творах, обробляючи народні перекази, стародавні повісті чи легенди, вкладав у них сучасні ідеї. У «Нібелунгах» це, наприклад, ідея прокляття, що тяжіє над золотом. Таким чином, сюжет ставав сучасним, актуальним, починав блищати новими гранями» (Клен-20 1946).

Обґрунтування застосування в методологічній практиці О. Бурггардта ідей, близьких до феноменології й тих, що ляжуть пізніше в основу структуралізму, можна добачати в першій частині статті Юрія Клена «Бій може початися», в якій обговорюється публікація В. Бера (Віктора Петрова), присвячена зміні епох і стилів. Юрій Клен наголошує, що відкриття ХХ віку у фізиці та інших точних науках змінили світовий філософський ландшафт: «Лябораторні досліди над перебудовою матерії встановили погляд на атом, як на макет, конструкцію, форму. Отож, не матеріальна, а формальна будова стала вважатися за істотну». Матерія, як висновується із цих фізичних відкриттів, існує у специфічному вигляді, «є лише форма її, а тому з одного елементу можна створити інший, про що мріяли давні алхіміки. У філософії появляється феноменологізм Гуссерля, що хоче пізнавати лише *структуру*. Річ має вивчатися незалежно від впливів зовнішніх, а сама, в її істоті; генеза її

не цікавить. Отже, маємо формалізм» (Клен-18 2003, 522). Одночасно ж «ідея конструкції, переваги теорії, форми характеризує мистецтво соціальне». Якщо ж розглядати авангардне мистецтво у контексті змін початку ХХ віку, то тут, від «символічного ігнорування природи» в модернізмі, наголошує Юрій Клен, відбувається перехід до «негації революційної, гаслом стає *деструкція*». Отже, йдеться «про деструкцію суспільства, що складалося природним, еволюційним шляхом. Тут теж ігноруються генетичні коріння. У такому мистецтві важить не талант, а його соціальна функція, не воля автора, а «соціальне замовлення», не якість твору, а політичний паспорт, анкета, не мистецька вартість твору, а його соціальне призначення». Творчість, таким чином, стає просто виробничим процесом: «На працю мистця переносяться ознаки, що властиві гуртовій праці колективу на фабриці: безособовість і плянування з центру» (Клен-18 2003, 522). Можна твердити, що йдеться про загальні тенденції у мистецтві, характерні як, наприклад для Веймарської республіки, так і для підсоветської України, окупованої російськими комуністами.

У статті О. Бургардта «Діккенсова «Повість про двоє міст» можна зауважити й елементи соціологічного підходу до вивчення літератури: зіставляючи компаративний ряд інших творів, де зображена революція у Франції – «Історія одного селянина» Еркмана й Шатріяна, «1793 рік» Гюго, «Боги жадають» Франса, Бургардт виокремлює у Діккенсовому творі ті соціально-політичні, економічні фактори (звичайно ж, задекларовані у художній формі), які, на думку англійського прозаїка, привели до вибуху цієї революції.

Німецькомовну літературознавчу спадщину частково уже дослідила, як уже наголошувалося, Н. Котенко. Окремі німецькомовні статті О. Бургардта кінця 30-х років є оглядами української літератури Галичини (Burghardt-38 1938) та української еміграції (Burghardt-42 1939) (тут він коротко аналізує творчість Б.-І. Антонича, І. Вільде, С. Гординського, Ю. Даргана, Г. Журби, Н. Королевої, Ю. Липи, Юрія Клена, Ю. Косача, Є. Маланюка, Л. Мосенза, Олега Ольжича, О. Теліги, У. Самчука, О. Стефановича, Б. Кравціва, І. Наріжної та інших авторів), літератури російської еміграції (Burghardt-42 1939) (тут здійснено перегляд творчості Л. Андрєєва, А. Блока, І. Буніна, Б. Зайцева, Є. Замятіна, С. Єсеніна, А. Ладінського, Д. Мереж-

ковського, Б. Пільняка, О. Ремізова, В. Сіріна, В. Соловійова, І. Солоневича, В. Ходасевича, І. Шмельова тощо), дослідженням генеалогії польського поета-романтика Вінцента Поля (Burghardt-37 1937).

Н. Котенко розглядає ляйтмотивний аналіз у дисертації О. Бурггардта (написаній під безпосереднім впливом ідей дослідника ляйтмотивів Лео Шпітцера, представника стилістичної критики), присвяченій творчості Леоніда Андрєєва (Burghardt-36 1941). Тут було метою з'ясувати «найважливіші ляйтмотиви, з яких складається картина світу Леоніда Андрєєва» (цит. за: Котенко-23 2007, 40). Н. Котенко приходять до висновку, що «через аналіз індивідуального стилю (стилю як симптому особистості) О. Бурггардт з'ясовує світоглядні домінанти Леоніда Андрєєва, що так само є мотивними домінантами його творів» (Котенко-23 2007, 40). Ще одна німецькомовна літературознавчо-теоретична стаття Бурггардта ґрунтується на виявленні паралелей між ляйтмотивами творчості Л. Андрєєва з філософськими ідеями Ф. Ніцше (Burghardt-41 1941, 1942).

Узагальнюючи, можна твердити, що Освальд Бурггардт-Юрій Клен у своїх літературно-критичних та літературознавчих дослідженнях опирається як на окремі інтерпретаційно-герменевтичні підходи (як феноменологія, герменевтика, порівняльно-історичний і соціально-історичний, психоаналіз та біографічний аналіз) так і аналітично-наукові стратегії (як структуралізм, чи навіть окремі елементи *close reading* тощо). Можна б твердити, що усі ці літературознавчо-методологічні стратегії пов'язані як із методологічним вишколом, отриманим на семінарі професора Володимира Перетца, особистим науково-дослідницьким досвідом, так і контекстуальними факторами – тою епохою й середовищем, в якому довелося працювати вченому і мистцеві – Освальду Бурггардтові-Юрієві Клену.

Література:

1. *Баган Олег*. Примітки до статті «Бій може початися». // *Юрій Клен (О. Бурггардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 606-610.

2. *Баган Олег*. Юрій Клен: неокласик чи неоромантик? // *Юрій Клен (О. Бургардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 313-324.
3. *Борецький Мирон*. Есей Юрія Клена (Освальда Бургардта) про Германа Гессен. // *Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму* / Гол. редактор Л. Кравченко. – Дрогобич, Відродження, 2004. – С. 255-262.
4. *Бургардт Освальд*. Генрік Ібсен. // *Юрій Клен (О. Бургардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 325-349.
5. *Бургардт Освальд*. Гейне в українських перекладах. // *Гейне Г.* Вибрані твори. – Харків-Київ, Державне Видавництво України, 1930. – Т. 2. – С. 5-47.
6. *Бургардт Освальд*. Георг Кайзер. // *Експресіонізм та експресіоністи. Література, малярство, музика сучасної Німеччини* / Під ред. С. Савченка. – Київ, Сяйво, 1929. – С. 107-170.
7. *Бургардт Освальд*. Діккенсова «Повість про двоє міст». // *Юрій Клен (О. Бургардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 413-429.
8. *Бургардт Освальд*. Джек Лондон (Життя і творчість). // *Юрій Клен (О. Бургардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 43-454.
9. *Бургардт Освальд*. Екзотика й утопія в німецькому романі. // *Юрій Клен (О. Бургардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 263-286.
10. *Бургардт Освальд*. Експресіонізм у німецькій літературі. // *Юрій Клен (О. Бургардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 250-256.
11. *Бургардт Освальд*. Ернст Толлер. // *Життя і революція*. – 1925. – № 10. – С. 66-69.
12. *Бургардт Освальд*. Леся Українка і Гайне. // *Юрій Клен (О. Бургардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 296-312.
13. *Бургардт Освальд*. Новые горизонты в области исследования поэтического стиля (Принципы Э. Эльстера). – Київ, Книгоиздательство И. Самсоненко. – 1915. – 66 с.
14. *Бургардт Освальд*. Стефан Георге. // *Юрій Клен (О. Бургардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 455-462.
15. *Бургардт Освальд*. Стефан Цвайг. // *Юрій Клен (О. Бургардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 350-362.
16. *Бургардт Освальд*. Творчий шлях Фердинанда Фрайліграта. // *Юрій Клен (О. Бургардт)*. Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 313-324.

17. *Бургардт Освальд*. Український переклад Верхарна. // Критика. – 1928. – № 5. – С. 82-100.

18. *Клен Юрій*. Бій може початися. // *Клен Юрій*. (О. Бургардт). Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 520-534.

19. *Клен Юрій*. Герман Гессен. // *Клен Юрій*. (О. Бургардт). Вибрані твори. – Дрогобич, 2003. – С. 515-519.

20. *Клен Юрій*. Леонід Мосендз: Канітферштан – на мову українську перелицьований. Поема [рецензія] // Звено. – 1946. – № 4 (травень). – С. 74.

21. *Клен Юрій*. Слово живе і мертво. // Вістник. – 1936. – Кн. 11. – С. 828–834; Кн. 12. – С. 902-915.

22. *Клен Юрій*. Ще раз про сіре, жовте, і про Вістникову квадригу. // Вістник. – 1935. – Кн. 6. – С. 419-426.

23. *Котенко Наталія*. Проблематика німецькомовних літературознавчих праць Освальда Бургардта. // Наукові записки Національного університету Києво-Могилянська Академія: Філологія. – Київ, 2007. – Т. 72. – С. 39-44.

24. *Лазірко Наталія*. Англomовна література в літературно-критичному дискурсі Освальда Бургардта (Юрія Клена). // Філологічні студії: збірник наукових праць Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк, 2008. – № 1-2 (39-40). – С. 107-116.

25. *Лазірко Наталія*. Дослідження німецького експресіонізму Освальдом Бургардтом (Юрієм Кленом). // Наукові Записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди: серія «Літературознавство». Вип. 2 (50). Част. 2. – Харків, 2005. – С. 68-78.

26. *Лазірко Наталія*. Принципи Е. Ельстера досліджень поетики та ідіостилю в рецепції О. Бургардта (Юрія Клена). // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного ун-ту: Філологічні науки. Вип. 14. – Кам'янець-Подільський, Абетка-НОВА, 2007. – Т.1. – С. 156-165.

27. *Лазірко Наталія*. Творча постать Стефана Георге в рецепції Юрія Клена і Володимира Державина. // *Studia methodologica*. – Тернопіль, 2007. – Вип. 20. – С. 102-110.

28. *Лазірко Наталія*. Юрій Клен-Освальд Бургардт – дослідник української літератури. // *Ukrainiskie zbliżenia literaturoznawcze / Pod red. Ihora Nabytowycza*. – Lublin, wyd-wo UMCS, 2006. – S. 105-117.

29. *Порський В.* Літературно-наукова спадщина Юрія Клена.

// Українські Вісті (Новий Ульм). – 1949. – Ч. 87 (344).

30. *Розлуцький Ігор*. До питання про літературно-критичну діяльність Освальда Бурґгардта. // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / Гол. редактор Леся Кравченко. – Дрогобич, Відродження, 2004. – С. 300–309.

31. *Сабат Галина*. Генологічний дискурс інтерпретації Юрієм Кленом німецького утопійного роману. // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / Гол. редактор Леся Кравченко. – Дрогобич, Відродження, 2004. – С. 209-216.

32. *Синевиц Братислава*. Проблеми літературознавства в працях окремих представників «празької школи». // Збірник наукових праць Міжнародної конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті (Львів, 23–25 жовтня 1998 року). – Львів, Світ, 1999. – С. 714-719.

33. *Фізер Іван*. Михайло Грушевський як літературознавець та історик літератури. // Слово. Збірник українських письменників у екзилі. Збірник 3. – Нью-Йорк, 1968. – С. 316-329.

34. *Чижевський Дмитро*. Юрій Клен, вчений та людина. // Збірник української літературної газети, 1956. – Мюнхен. Українське товариство закордонних студій, 1957. – С. 157-166.

35. *Siehs K. Oswald Burghardt – Jurij Klen*. // «Mitteilungen». – München, Logos, 1981. – Nr. 18. – S. 184-198.

36. *Burghardt Oswald*. Die Leitmotive bei Leonid Andrejev: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Universität zu Münster (Westf.). – Münster, 1941. – 201 s.

37. *Burghardt Oswald*. Die Entstehungsgeschichte eines Gedichtes von Wincenty Pol. // «Zeitschrift für Slavische Philologie». – 1937. – № 14. – S. 322-325.

38. *Burghardt Oswald*. Die Gegenwartsliteratur der Westukraine. // «Ukrainische Literatur dienste ihrer Nation». – Bern, R. Sutter & Cie, [1938]. – S. 56-82. (Ukraine von gestern und heute).

39. *Burghardt Oswald*. Fremde Dichter in Ukrainischem Gewande I. // «Zeitschrift für Slavische Philologie». – 1938. – № 15. – S. 260-302.

40. *Burghardt Oswald*. Fremde Dichter in Ukrainischem Gewande II. / Oswald Burghardt // «Zeitschrift für Slavische Philologie».

– 1940. – № 17. – S. 1–31.

41. *Burghardt Oswald*. Gemeinsame Motive bei Leonid Andrejev und Nietzsche: Teil 1. // «Zeitschrift für Slavische Philologie». – 1941. – № 17. – S. 353-372; Teil 2 // «Zeitschrift für Slavische Philologie». – 1942. – № 18. – S. 1–18.

42. *Burghardt Oswald*. Ukrainische Dichtung im Exil. // Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker / Herausg. Von Kurt Wais. – Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag. – 1939. – S. 455-464.

ЕТНОПСИХОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ КОСМОГОНІЧНИХ МІФІВ ПРО СТВОРЕННЯ СВІТУ З ЯЙЦЯ

Космогонічні міфи про створення світу з яйця мають глибоку архетипну символіку й відомі у полінезійському, африканському, фіно-угорському, сибірському, давньому середземноморському, індійському, далекосхідному, китайському, слов'янському фольклорі. Про них згадували О.Афанасьєв, Є.Мелетинський, О.Потебня, В.Войтович, Г.Лозко, М.-Л. фон Франц, К.-Г. Юнг та інші дослідники, однак окремої розвідки про специфіку таких космогонічних міфів нема. Тому тема статті актуальна. Яйце різні народи сприймали як «священну емблему» (Блаватская 2016, 385) через його зовнішній вигляд та приховану в ньому таємницю народження й початку нового буття. Яйце не потребувало якогось втручання ззовні для того, щоб зародок перетворився в живу істоту, достатньо було тільки тепла. Також давні греки, сирійці, перси та єгиптяни вважали яйце загадковим ще й тому, що своєю формою, на їх думку, воно було подібним до Землі та Всесвіту. М.Чмихов переконаний, що в пізньопалеолітичну та мезолітичну добу яйце поруч з образами риби і птаха мало семантику тотема. На думку вченого, «уявлення про тотема-рибу, тотема-птаха, тотема-яйце виникли одночасно. Про це свідчить ототожнення деякими народами образів риби та яйця. Наприклад, в островитян Пасхи першопращур Тіу вважався водночас яйцем і рибою. Деякі яйцеподібні (з рисами обличчя людини) скульптури Лепенського Виру зображували риб. Серед чуринг-риб Кам'яної Могили спостерігаємо і птахоподібні форми» (Чмихов 2001, 185). Таким чином, ще в епоху тотемних вірувань, коли тільки починали зароджуватись міфи, яйце вважалось причетним до процесу створення світу, вмістилищем сакральних сил та місцем перебування творця чи прапредка. З давніх-давен яйце асоціювалося з таємницею народження; в ньому, на думку наших предків, була закодована закономірність та циклічність

життя людини та Всесвіту. Загадковими були «поступовий розвиток невидимого зародка всередині замкненої шкаралупи; внутрішній процес без будь-якого помітного втручання зовнішньої сили, котрий із прихованого ніщо творить активне щось, не потребуючи нічого, крім тепла; і поступовий розвиток цього зародка в конкретну живу істоту, котра розбивала свою оболонку, постаючи для нашого зовнішнього сприйняття як зароджена самостійно і створена сама собою істота» (Блаватская 2016, 385). За спостереженням Ф.Потушняка, в уявленні українців Закарпаття «яйце і насіння символізує зародження і створення світу... Тасмніча сила перебуває в яйці в прихованому латентному стані або лише зароджується у відповідний момент» (Потушняк 1942, 259). В Україні існує вірування, що з яйця неправильної форми («зноска») може постати руйнівна, демонічна сила – антагоніст творця. Відтак, «яйце стоїть на межі двох граней, двох можливостей як магічний предмет» (Потушняк 1942, 260). Воно може бути носієм світлої, життєтворчої енергії, або приховувати деструктивний потенціал, спрямований на руйнування світу, а не на його створення.

Особливою магічною силою народна уява наділила перший «зносок» (маленьке яйце) чорної курки, «його не беруть до рук, бо воно «нечисте»... У ньому криється сила, що здатна нашкодити людині... Тому таке яйце беруть ганчіркою, кидають з нею через хату і закопують десь на межі. Після перельоту воно стає іншим і вже не належить чортові» (Потушняк 1942, 260). Серед українців побутує багато бувальщин та міфологічних легенд про народження демона з «ненормального» яйця («зноска»), який, однак, чорт сам не здатен об'єктивуватися у видимому світі, і з'являється тільки завдяки злим намірам та за сприяння людини-руйнівника.

Такі фольклорні тексти виникли пізніше, ніж космогонічні міфи, і відображають уявлення суспільства про нездатність людини дорівнятися до божества. Людська гординя, егоїстичний намір уподібнитися до Творця набуває в таких оповідях зримих рис – демонічне alter-ego людини об'єктивується в образі чорта, що вилуплюється з яйця. Згідно з народними уявленнями, людина, яка носить «зноску» від чорної курки «під лівою пахвою 9 днів, відрікає його від світу ясного, приводить до світу темного» (Потушняк 1942, 260). Метафорично – переносить зло зі своєї душі на яйце, що має породити демона.

У найбільш архаїчних космогонічних міфах «із яйця розвиваються птахи-тотєми, острови, небесні світила, особливо сонце (в австралійських та африканських міфах), деякі боги, нарешті, земля як центральна частина космосу (...) Із яйця боги створюють різні частини всесвіту, зазвичай з нижньої частини – землю, з верхньої – небо. Дуже яскрава поетична картина створення світу з яйця є в карело-фінських епічних рунах, які увійшли до «Калевали» (Мелетинский 2006, 202). У «Калевалі» є розповідь про те, як «могутній Вайнямейнен ширяв понад синім морем; раптом прилетіла орлиця, звила на його колінах гніздо й нанесла яєць; В'айнямейнен кинув яйця в море і створив з них сонце, місяць, зірки і землю» (Афанасьєв 1996, 305). Тут бог-творець В'айнямейнен вже існує на початку світу, і впорядковує світовий простір, використавши кілька (а не одне) яєць, котрі поглинає водна стихія.

Космогонічні міфи найчастіше пропонують сценарії появи світу з первісного яйця, священного лотоса або з тіла велетня, котрого принесли в жертву. «Із яйця або лотоса можуть народитися предки або боги, наприклад, Ра, Птах, Іштар, Вішвакарман-Праджапаті-Брахма, Ерос, Пань-гу та ін.» (Мелетинский 2001, 27). У китайській міфології знаходимо цікаві уявлення про створення світу. Зокрема, відомий образ Хуньдунь, який втілює в собі ідею недиференційованого хаосу, що існував до появи Всесвіту. «Це образ первісного яйця або мішка, розщеплення якого дає можливість його вмісту, раніше нероздільному, набути форми у вигляді організованого Всесвіту» (Ежов 2003, 42). Інший китайський міф про створення світу відрізняється від попереднього присутністю образу Бога. Тут появі світу теж передує образ, подібний до курячого яйця, але згодом в ньому зароджується «першопредок людства – Пань-гу. Коли Пань-гу виріс, він заснув і спав у цьому величезному яйці вісімнадцять тисяч років. Прокинувшись, Пань-гу не побачив навколо себе нічого: довкола була непроглядна п'тьма, і серце його заніміло від страху. Але раптом його руки знайшли якийсь предмет. Це була сокира, яка з'явилася невідомо звідки. Пань-гу розмахнувся з усієї сили і вдарив перед собою. Пролунав оглушливий гуркіт, ніби від нього навпіл тріснула гора. Нерухомий світ, в якому перебував Пань-гу, почав рухатися. Все легке й чисте відразу піднялося вгору й утворило небо, а тяжке і брудне опустилося вниз і утворило землю. Так небо і

земля, що відображали раніше суцільний хаос, завдяки удару сокири відділилися одне від одного» (Ежов 2003, 43). Пань-гу налякався, що це новоутворення знову перемішається одне з одним і відновиться хаос. Тоді він став між двома частинами й вирішив тримати небо руками, а ногами вперся в землю. Так тривало ще вісімнадцять тисяч років, аж доки земля стала достатньо міцною, а небо піднялося на потрібну висоту, і це вже усувало можливість їх повторного з'єднання. Пань-гу, який на той момент перетворився на велетня, зрозумів, що створення світу завершено, зітхнув з полегшенням, і цей подих породив вітер і дощ. Пань-гу «відкрив очі – і розпочався день. Але життя Пань-гу полягало в рості, і, переставши рости, він повинен був померти» (Ежов 2003, 43). У давньоіндійських міфах, збережених у «Рігведі», знаходимо схожу оповідь про світотворення. Згідно з ведами, спочатку не було нічого (відсутні були простір, земля, повітря, небо, смерть, безсмертя, день і ніч...). «Але було щось, що дихало, не сколихуючи повітря. І не було нічого, крім нього. Світ був огорнутий темрявою. Все було недиференційованою безоднею, пустотою, породженою силою потужного тепла. Першим з'явилося бажання, насіння думки. Потім з'явилися боги. Але чи саме вони створили світ? Звідки взялося це творіння? Можливо, воно само створило себе? ... Води виникли раніше, ніж інші творіння. Вони породили вогонь. Вогнем було породжене Золоте яйце. Невідомо, скільки років воно плавало в безмежному океані. Із золотого зародка в яйці виник Праотець Брахма. Він розколов яйце. Верхня частина шкаралупи стала небом, нижня – землею, а між ними Брахма розташував повітряний простір. На землі, котра плавала серед вод, він започаткував початок віків. Так був створений Всесвіт...» (Немировский 1994, 177). Отже, згідно з індійськими ведами, спочатку зароджується божественна надсвідомість, котра породжує думку, а думка трансформується в бажання творити. Очевидно, це прагнення творчості реалізується через образ Брахми, який, як і Пань-гу, з'являється в Золотому Яйці, котре ми можемо трактувати, і як прообраз Всесвіту, і як модель первісної структури психіки людини.

Творити здатна лише розумна істота, а межі її творчості регламентуються інтелектуально-духовним потенціалом. Можливо, зародження давніх богів в Праййці метафорично відображає процес виокремлення вищої свідомості (Самості) з ха-

осу несвідомої сфери (колективного несвідомого). Як відомо з праць К.-Г. Юнга, Самість стосовно Его (Я) виконує контролюючу функцію божества, залишаючись центром колективного несвідомого і цілої психіки, котра включає свідоме життя людини. Колись, як оповідають численні міфи світу, боги були близькі до людей, контактували з ними, але згодом зв'язок було втрачено – боги, закінчивши акт творіння, віддаляються від людей, стають недосяжними. Такі міфологічні сюжети яскраво демонструють процес розщеплення передсвідомої цілісності на свідомість і несвідоме. Центром свідомого життя стає Его, а центром несвідомого – Самість (котра є також центром цілої психіки, але людина не здатна усвідомити її вплив), контакт між ними тепер можливий лише під час медитацій, галюцинацій та снів. Тому і Брахма, і Пань-гу, створивши світ, здійснивши поділ Золотого Яйця на дві частини (небо і землю) й надійно розмежувавши їх (Пань-гу на це витрачає 18 000 років), самоусуваються, зникають, пропонуючи нащадкам апробувати запропоновану ними модель поведінки творця. Відокремлення творця від створеного світу (метафорично – Самості від свідомості), згідно з Рігведою, є тимчасовим, хоча й довготривалим процесом. Брахма, передавши владу богам і демонам, «ліг відпочивати в тіні, під гіллям шовковичного дерева. Відпочинок Брахми, його «день», буде тривати мільярди років, поки не настане «ніч Брахми» і створений ним світ знову не стане величезною масою води, котрій доведеться чекати свого часу, народження нового світового яйця і появи нового творця Брахми» (Немировский 1994, 177). Таким чином, веди акцентують на циклічності життя цивілізацій, на зародженні, розвитку й руйнуванні зримого світу й повторній його появі із Золотого Яйця. З іншого боку, можливо, такі космогонічні міфи метафорично розповідають про розвиток психіки людини, її непізнану здатність до творчості, прихований інтелектуально-духовний потенціал, який «вилуплюється» із несвідомого (символом якого може бути світове яйце) під час медитацій та снів.

За слушним спостереженням О.Афанасьєва, у міфології всіх язичницьких народів яйце було своєрідним символом відродження й утвердження нового життя, прихованого в зародку. В єгипетських міфах згадується ідол Кієфа (уособлення творчої сили природи), якого уявляли «гермафродитом, на голові

котрого сидів яструб (символ сонячного світла), тримаючи яйце у дзьобі; з цього яйця народився фтас – вогонь, джерело будь-якої плодючості. Подібно до цього, згідно з російським віруванням, вогняний змій-запліднювач вилуплюється з яйця» (Афанасьєв 1996, 305). Знову, як і в міфах про Брахму, вогонь (потужне тепло) стає передумовою зародження творчого імпульсу.

Подібні міфи про світотворення збереглися в Україні в структурі Високих Могили. В українських степах археологи знайшли Цнорську могилу, споруджену в ХХІІ ст. до н.е. у вигляді яйця. Її «висота понад 11 метрів, діаметр 168*136. Яйцеподібний насип простягався з півночі (тупий кінець) на південь – тобто від zenіту до надіру, з небесного в потойбічний світ. Схили могили-Праяйця були обкладені камінням-«шкаралупою», на чорноземній верхівці чітко виділялась піщана пляма-«жовток». Вона являла собою верх заповнення вирви, яку залишили при спорудженні насипу. Воднораз вирва-«жовток» ховала в собі, мабуть, не простежені розкопниками голову й шию велетенського птаха. Його хвіст, кінці крил і підземне яйце, вибудовані з каміння, простежено на покритій насипом поверхні. Загалом птаха зорієнтовано так, що він мав знестись на заході літнього Сонця, а вилупитися з могили-Праяйця – на сході зимового. Таким чином це справді був потойбічний (зимовий, що виходить із ночі) птах» (Шилов 1994, 163-164). Отже, міф про птахоподібного бога-творця та Праяйце без сумніву побутував серед давніх предків українців і підтвердженням цього є існування такої дивовижної Високої Могили.

Цікавим може бути типологічне зіставлення символіки Цнорської могили та 61 гексаграми І-Цзин, в котрій сказано, що «зображення внутрішньої істини – це яйце з лапою птаха на ньому, і воно означає: птах сидить на яйці й висиджує його» (Франц фон 2012, 186). Є. Блаватська, розглядаючи міфи про доісторичні раси, акцентує на ототожненні птаха, котрий зніс Праяйце, з «Першопричиною»: «Спочатку «першопричина» не мала назви. Пізніше вона зафіксувалася в уяві мислителів як вічно-невидимий, таємничий Птах, що випускає Яйце в Хаос, і це яйце стає Всесвітом» (Блаватская 2016, 385). Саме така міфологічна модель, очевидно, стала передумовою спорудження Цнорської могили.

О.Афанасьєв відзначив, що подібний космогонічний міф існував і серед персів: «Спочатку не було нічого, окрім божества. Потім народилося яйце. Коли воно дозріло і досягло повної плідотворної сили, тоді з'явився Всесвіт з сонцем і місяцем. Перси звеличували яйце у своїх священних піснях і зберігали в храмах литі яйця, як відображення всього, що народжується в природі» (Афанасьєв 1996, 305). Тут варто згадати роль писанок в календарній обрядовості українців, адже нанесені на них малюнки теж мали глибоку сакральну символіку, оскільки мовою образів передавали уявлення наших предків про «три світи й основні принципи космогонічної картини світу» (Бердник 2006, 194). Найчастіше на гуцульських писанках зустрічаємо зображення кількох звивистих ліній, котрі перетинаються, й українці їх називають «трьома хвилями». «Яйце в даному випадку символізує Космос, Всесвіт, Землю, а хвилясті лінії – Воду Життя, Правічний океан, звідки вийшло все живе, а також сплетіння людських долі у Всесвіті, зв'язок усього сущого на землі» (Бердник 2006, 197-198). Як відомо, писанкарство – традиційно жіноче ремесло. І зовсім не випадково, адже саме жінка дарує світові нове життя, тому й символ безперервності життя годиться створювати саме їй. «Таким чином пов'язувалися жіноча здатність народжувати дітей та надія на оновлення світу» (Бердник 2006, 195). Крім цього, вода – це символ жіночого начала, а, як було згадано вище, саме серед первісних вод народжувалося Прайце. Тому, малюючи писанку, жінка метафорично дублювала процес появи Всесвіту з яйця.

За спостереженням О. Гуцуляка, «яйце-райце» є символом «втраченого раю» слов'янства, «Саду-Царства», «сконденсованого простору та сконденсованого багатства», що дійшло саме з часів раннього палеоліту. Українське «писане яйце» (писанка), тим самим, є «іконою», «вікном» у цей «утрачений рай». У писанці, «яйці-райці» образотворчо вирікається сакральний прообраз світу, (...) який існує тут в первісній єдності надлюдського й людського, живого і неживого» (Гуцуляк 2011, 53). Справді, сакральний прообраз світу передається і через форму, і через орнамент писанок, і через космогонічні міфи про створення світу з яйця.

Писанки наділялися народною уявою магічними властивостями, сприймалися як своєрідні талісмани, що сприяють

родючості, створенню чогось нового (в першу чергу, життя). Тому яйце як символ родючості «освячують, розмальовують, і в такий спосіб збільшують його силу (через прикрашення магічного предмету його сила збільшується)» (Потушняк 1942, 260). Писанки часто дарують дітям, адже вони перебувають в процесі росту, їх внутрішній світ та уявлення змінюються, трансформуються. Подарована писанка має магічним чином сприяти створенню навколо дитини комфортного, радісного простору. З цієї ж причини «діляться яйцем всі в родині на Великдень, «щоб велося» (Потушняк 1942, 260). Важливу роль відігравала символіка кольору під час розфарбовування яєць: «червоний колір присвячувався Сонцю й означав радість життя, життєву силу та нову енергію, жовтий – зорям і Місяцю; він символізував урожай; блакитний – небо, повітря, дух, захист і здоров'я; зелена барва означала весну та воскресіння природи, плодючість та оновлення; коричнева – дари Матері-Землі, її силу, а чорно-білі малюнки – то дяка душам померлих, предкам; чорний колір вважався оберегом від лихого» (Бердник 2006, 195-196). Відтак, домінування певного кольору на писанці мало забезпечити людині, якій вона дарувалася, підсилення бажаної енергії, заповнення існуючої прогалини на шляху до щастя, захист від якихось небезпек чи невдач.

Часто яйце зустрічається в обрядах, пов'язаних з ритуалами переходу й подоланням певної межі. О.Афанасьєв вказує на збережений у східних народів звичай – «в березні, на початку нового року, тобто під час весняного відродження природи від зимової смерті, битися червоними яйцями, ставити їх на столі й дарувати своїм друзям» (Афанасьєв 1996, 305). Зважаючи на символіку кольору (червоний – символ Сонця, радості...), стає зрозумілою семантика цього обряду: через биття червоними писанками слов'яни символічно опановували сонячну енергію, скеровували її у потрібному напрямку, щоб отримати бажану перемогу над хаосом, злом і холодом. З іншого боку, розбиваючи писанку, людина символічно уподібнювалася до божества – Брахми та Пань-гу, які з розбитого ними яйця утворили світ.

Слов'янська міфологія зберегла такі космогонічні міфи як сюжетний елемент казки «Яйце-райце». У світлі психоаналізу яйце, з котрого утворився Всесвіт, можна інтерпретувати як уособлення цілісності психіки, яка передувала її розділенню

на свідомість та несвідоме, або як символ Самості (термін К.-Г. Юнга). Аналізуючи архетип «дитини» (феноменологію народження «дитини»), К.-Г. Юнг згадує про психологічний прас-тан незнання – «стан темряви і сутінок, нерозрізнення між суб'єктом та об'єктом, несвідомої тотожності людини і світу. Із цього стану нерозрізненості з'являється золоте яйце, що є як людиною, так і світом, і все ж – жодним із них, а ірраціональним третім. Для сутінкової свідомості примітивної людини все виглядає так, немов яйце виходить із лона великого світу, отож є космічною і об'єктивною подією» (Юнг 2013, 224). М.-Л. фон Франц теж вбачає в космогонічних міфах про створення світу із золотого зародка або яйця мотив передсвідомої цілісності. Така «психічна цілісність уявляється, як явище, котре з'явилося до появи свідомості Его або до будь-якого поділу свідомості. Це архетипічна ідея, яка в філософії лежить в основі концепції Аристотеля про ентелехію, це зародок, який вже містить у собі ціле» (Франц фон 2012, 184). Відомо, що яйце як символ зародження життя у Всесвіті та творчої сили природи постає також у працях інших філософів Древньої Греції та Риму. Такі міфологічні сюжети, з одного боку, крізь призму символів та міфологем витворюють своєрідну космогонію, а з іншого, передають метафорично історію появи свідомої людини, здатної виокремити себе зі світу, соціуму, провести межу між добром і злом.

В європейських космогонічних міфах образ яйця набуває національної специфіки, увиразнюється своєрідною символікою. Крім цього, міф про створення світу з яйця відображений і в матеріальній культурі давніх українців. Цікаві знахідки, пов'язані з міфологією, здійснили археологи, досліджуючи могили-кургани в степах України, котрі буди споруджені XXV – XXII ст. до н.е. Ці величезні давні поховання мали на меті об'єктивувати уявлення про безперервність життя, воскресіння померлих в іншій іпостасі. І саме уявлення про циклічність життя утвердилось в «ідеї зринання-воскресіння з-під Праокеану» (Шилов 1994, 163). На думку Ю.Шилова, ідея зринання пов'язана з міфом про створення світу і яскраво втілена в могилі біля села Бичка (розкопки С.М. Агульникова та Є.В. Ярового). «Це засвідчує кромлех навколо поховань, якому надали вигляду яйця й розташували у напрямку заходу зимового – сходу літнього Сонця. В момент сходу літнього Сонця й мало,

напевно, розколотись Праййце, випустити з себе Сонце і Всесвіт, а разом – воскресити небіжчиків» (Шилов 1994, 163).

Таким чином, могила-Праййце, ставала своєрідним засобом «транспортування» душ небіжчиків у потойбіччя і назад, Ю.Шилов метафорично називає її «космічним кораблем», який сприяє подорожі між світом живих та мертвих. Під час розкопок археологи знайшли в могилах-курганах України рештки людських жертвоприношень, котрі мали, на їх думку, цікаву семантику. Вчені припускають: язичники вірили в те, що душі людей, принесених в жертву, оминувши етап страждання, болю, смерті, ставали заступниками нащадків перед богами, до яких мали змогу потрапити завдяки «перепустці», тобто через мученицьку смерть. І саме завдяки їх «клопотанню» цілий рід чи плем'я могли бути врятовані від біди.

Символічним є поховання принесених в жертву людей в могилах-курганах, насипаних у формі яйця – це об'єктивована метафора взаємозв'язку смерті й наступного народження для нового життя (відкриття нового світу). Інколи у сновидіннях людей з'являється мотив народження світу з яйця, і вчені-юнгіанці трактують його як трансформацію свідомості людини, готовність до зміни світоглядної установки й переходу на новий рівень розвитку (метафорично – народження нової суб'єктивної картини світу). За спостереженням М.-Л. фон Франц, мотив яйця в міфології часто пов'язаний з мотивами світла й сходу сонця або появою Бога, що сяє. Такий сяючий Бог асоціюється з ідеєю раптового просвітлення, метафорично утверджує думку про те, що «прогрес у свідомості можливий, і саме у такий спосіб весь світ має змогу оновитися. Ми знаємо, що кожного разу, коли людина демонструє реальний прогрес у розвитку свідомості, вона робить певний еволюційний стрибок до більш високого рівня розвитку, весь світ для неї змінюється: змінюються стосунки, погляд на навколишнє середовище та на її власну ситуацію. Це повне переродження світу. Мотив золотого зародка або яйця демонструє сформованість цієї можливості шляхом величезної концентрації енергії в єдиному центрі» (Франц фон 2012, 186).

Отже, міф про створення світу з яйця є архетипним сюжетом, який відображає не просто міфологічний сценарій світотворення, а в першу чергу метафорично моделює створення індивідуального внутрішнього світу людини. Поява з хаосу

Праяйця – це метафора виокремлення з передсвідомої цілісності образу Самості (в міфології – Бога), котра сприяє появі свідомості (Его) й відмежує її від несвідомого.

Література

1. *Афанасьев А. Н.* Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии. – Москва, Издательство «Индрик», 1996..

2. *Блаватская Е. П.* Тайная доктрина. – Москва, Эксмо-Пресс, 2016. – Т. 1.

3. *Бердник Г.* Знаки карпатської магії (Тасмниця старого мольфара). – Київ, Зелений пес, 2006.

4. *Гуцуляк О. Б.* Метафізична Україна в ментальному хронотопі (філософсько- міфологічний аналіз) // Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. – Івано-Франківськ, Плай. – 2011. – Вип. 14. – С. 48-57.

5. *Ежов В.* Мифы Древнего Китая. – Москва, Астрель, 2003.

6. *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе. Учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». – Москва, РГГУ, 2001.

7. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. – Москва, Восточная література, 2006.

8. *Немировский А.И.* Мифы и легенды Древнего Востока. – Москва, Просвещение, 1994.

9. *Потушняк Ф.* Яйце в народном вірованю. – Ужгород, Літературна неділя. – Річник II. – 1942. – С. 259-261.

10. *Франц фон М.-Л.* Космогонические мифы. – Москва, Издательство «Клуб Касталия», 2012.

11. *Чмихов М.О.* Від яйца-райця до ідеї Спасителя. – Київ, Либідь, 2001.

12. *Шилов Ю.О.* Брама Безсмертя. – Київ, Український світ, 1994.

13. *Юнг К-Г.* Архетипи і колективне несвідоме. – Львів, Видавництво «Астролябія», 2013.

КМІТЛИВІСТЬ УКРАЇНЦІВ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ СОЦІАЛЬНО-ПОБУТОВИХ КАЗОК)

Знання визначальних рис національної природи українців, які формують характер народу, потенційно створює реальну самооцінку, не нав'язану засобами масової інформації, не спровоковану «старшими братами», а постала на основі глибокого аналізу матеріалу, що віками створювався українцями й став основою для окреслення його основних рис. Учені одноставно сходяться на думці про те, що пізнання нації відбувається через її культуру, літературу і, особливо, усну народну творчість. Усна народна творчість є своєрідним лакмусовим папірцем, що допомагає виявити, осмислити й усвідомити власні корені, особливості українського національного характеру. Здатність до творчого мислення здавна притаманна українцям. Про це свідчить й аналіз різних фольклорних жанрів. Чільне місце серед них посідають казки, бо саме вони були й залишаються чи не найпопулярнішим жанром. Через казку дитина пізнає світ, учиться відрізнити добро від зла, правду від кривди, обирає й намагається наслідувати улюблених героїв. Тому справедливим вважаємо твердження про те, що важливі ознаки національного характеру передаються дітям через казки, які впливають на формування їх як майбутніх активних громадян держави. Казка виконує ряд важливих функцій, проте, на нашу думку, провідною з них є повчальна, адже саме в ній криються основні народні життєві правила, особливості моралі й погляду на світ. Це сприяє швидкому входженню дитини в своє оточення, що особливо актуально в сучасному світі. Значна кількість казкових сюжетів, що було вже неодноразово доведено, мають чимало інтернаціонального й універсально спільного в представників різних національностей. У соціально-побутових казках, на нашу думку, можна виокремити чи не найбільше таких специфічних рис, що вирізняють їх з-поміж їм подібних і дозволяють за текстами безпомилково визначити не тільки їх походження, а й специфічні риси кожної нації. Вивчення на-

родної творчості, зокрема казки, пов'язане з іменами О. Потебні, М. Драгоманова, В. Гнатюка та ін. Серед дослідників почесне місце належить В. Проппу. Його ідеї є методологічною базою для багатьох дослідників жанру казки. Сьогодні маємо чимало наукових розвідок щодо особливостей українських казок, які розкривають семантико-синтаксичну структуру казки (С. Шевчук) жанрову специфіку різних видів казок (І. Хланта, О. Бріцина, Л. Дунаєвська, І. Копка, С. Мишанич, В. Анікін та ін.); особливості культу предків у них (Хіросі Катаока), кольористики казок (Т. Коротич); їх часову структуру (О. Боднар); особливості реалізації антропоцентризму (О. Лещенко) та ін. Заслуговує на увагу монографія О. Бріциної «Соціально-побутова казка». У ній авторка здійснила суто структуральний аналіз цих казок. Проте українські народні казки з точки зору вияву в них винахідливості та практичності українців досьгодні не розглядалися. У зверненні саме до цієї проблеми вбачаємо актуальність публікації, а за її мету вважаємо аналіз українських соціально-побутових казок з точки зору з'ясування в них означених вище рис природи українців. Продуктивним матеріалом для такого дослідження є група соціально-побутових українських казок, герої яких звичайні люди, що часто діють у знайомих обставинах.

Соціально-побутові казки є кількісно більшою групою у порівнянні з чарівними казками й казками про тварин. Проте вони мають пізніше походження. Це стає зрозуміло з їх змісту, у якому чітко проступає ієрархічна розшарованість, характерна для вже досить розвинених суспільних відносин. Більшість дослідників визнає часом їх зародження феодальну формацію. Чарівним казкам і казкам про тварин притаманні міжнаціональні формотворчі ознаки, соціально-побутові казки мають найбільше специфічно-національного. У сюжетах соціально-побутових казок найяскравіше виявляються особливості національного менталітету. Саме соціально-побутова казка дає можливість подивитись на буденне з нових позицій. Вони є найпопулярнішим жанром фольклору. Герої цих творів завжди знаходили вихід із найбільш безнадійних ситуацій.

Новелістична побудова казкових обставин наближає їх до реальності, відсутність чарівності допомагає швидше усвідомити, що із складних ситуацій людина може вийти переможцем без сторонньої допомоги чудодійної сили, а завдяки своїм

особистим якостям: розуму, кмітливості й умінню підходити до вирішення проблеми винахідливо, з позицій практичності. Саме творча активність героя призводить до щасливого завершення казки. Його позитивні особисті якості, на жаль, найчастіше стають єдиною зброєю, єдиним захистом від свавілля й підступності кривдників, якими найчастіше є люди більш матеріально забезпечені: піп, пан, рідше – цар. «Випробовування розуму у казках дорівнює випробуванню фізичної сили; духовна перемога має ту саму цінність, що й перемога у бою» (Мушкетик 2010, 89). Елементи чарівності інколи зустрічаємо й у соціально-побутових казках. Тематично це твори про дві долі, злиднів, наймита, який одурив біду. В основному бідний герой соціально-побутової казки долає всі перешкоди й з честю виходить із складних ситуацій завдяки своїй кмітливості, умінню розумно розв'язувати всі проблеми.

Чимало казок цього типу в основі мають сімейно-побутовий конфлікт, але вони не позбавлені соціального начала, адже в персонажів таких казок завжди чітко окреслено соціальний статус і живуть вони у відповідності із ним. Герої соціально-побутових казок постають перед читачем через їхні дії і вчинки. Не мають значення ні зовнішність, ні якісь нереальні властивості. Тому саме вчинки стають основним засобом характеристики героїв, а конфлікти виникають найчастіше між персонажами, що мають різні матеріальні статки, через бажання когось із них змінити свій фінансовий стан, або принизити слабшого.

У структурі майже кожної соціально-побутової казки є етап випробовування головного героя. Відповідно до заслуг і вмінню підходити до розв'язання проблеми головний герой досягає бажаного результату. Розумні, кмітливі, винахідливі, тобто здатні до творчого виконання завдань або розв'язання проблем, герої є в усній народній поетичній творчості різних народів. Імена цих героїв уже давно сприймаються на рівні символів. Так, наприклад, Ходжа Насреддін – найбільш відомий фольклорний персонаж народів Сходу (менш відомі арабський Джуха, казахський Кожа Насир, індійський Бірбал та ін.); Тіль Уленшпігель – у фламандців і німців; Хитрий Петро – у болгар і македонців і т.п.

В українському фольклорі подібного героя немає. Проте кмітливими й винахідливими часто виступають представники

різних верств населення: наймит, бідняк, циган, солдат, інколи – піп. Важливим вважаємо факт виокремлення серед розумних та винахідливих героїв казок звичайної простої дівчини. Серед вагомих ознак духовного світу українців, їх способу мислення, сприйняття та розуміння навколишньої дійсності дослідники визначають особливе ставлення й пошану до жінки.

Саме українські соціально-побутові казки є одним із доказів цього. Такі казки, як «Семиліточка», «Мудра дівчина», «Розумна дівчина» маємо в суто українській народнопоетичній творчості. У фольклорі інших народів у більшості випадків мудрим є хлопчик. Досить розповсюдженою є казка «Хлопчик-мізинчик». Сюжет уперше з'явився у збірці Ш. Перо «Казки матінки Гусині, або Історії й казки минулих часів з повчанням» (1697). Варіанти казки відомі в Америці, Європі, Азії, Африці. Такими винахідливими героями є Ісумбосі – у японців, Локоток – у латишів, Том-з-великий палець – у англійців та ін. Тобто, практично майже в усіх народів світу розумним, кмітливим і винахідливим може бути представник лише чоловічої статі, жінка дуже рідко є порадицею своєму чоловіку в складних ситуаціях. В українських народних казках корисні поради й практичні завдання дає навіть не жінка чоловікові, а донька батькові. Такими є названі вище казки про дії молодих дівчат, а казка «Мудра дівчина» уже не одне десятиліття вивчається в шкільному курсі української літератури. Дівчата в названих казках достатньо практично підходять до розв'язання не зовсім відповідних завдань. Дівчина в цих казках знаходить відповіді на найскладніші питання, виконує абсурдні завдання, які виконати взагалі не можливо без винахідливого підходу до їх виконання. Не тільки молоді дівчата, а й жінки виявляють в українських народних казках свою винахідливість та практичність. Найчастіше це відбувається для того, щоб захистити свою честь, а також провчити набридливих залицяльників («Як розживалась царська дочка за шевцем», «Попівське залицяння»). І хоча Л. Мушкетик справедливо зазначає, що «здебільшого жінку у казках цінують за доброту, ніжність, лагідність, слухняність» (Мушкетик 2010, 87), проте соціально-побутова казка вияскравлює й інші риси характеру українки.

У соціально-побутових казках йдеться і про вади родинного життя. У більшості з них герої здійснюють практичні дії для розв'язання проблеми ліношів («Як чоловік кішку вчив пра-

цювати», «Лінива жінка не пряде»), балакучості й сварливості («Язиката Хвеська», «Про того чоловіка, що купив жінці таку куртку, що пани носять», «Хитрий чоловік»). Українська народна казка «Ледащиця» є яскравим прикладом особливостей національного виховання й винахідливості та практичності старшого покоління. Свекор любов'ю, ласкою та наочним прикладом зумів зробити із випещеної батьками дівчини справжню господиню. Є схожа казка «Лінива дівчина», але вона відрізняється від попередньої тим, що тут дівчину вчили голодом, а правильного виходу із ситуації не було знайдено.

Чимало соціально-побутових казок присвячено темі подружньої невірності в яких хитра жінка зраджує довірливого чоловіка. Проте завжди знаходиться третя особа, яка викриває всі жіночі хитрощі. Такою третьою особою може бути і подорожній солдат, і розумний селянин, що заночував у чужій хаті («Хвора жінка і піп»). Однак чимало казок репрезентують таку жінку, яка здатна викрутитись і з дуже не простих пікантних ситуацій («Дурному ні в людях, ні дома», «Про хитрого брата»). Казки цієї тематики використано у водевілі І. Котляревського «Москаль-чарівник». Інколи чоловіча винахідливість виходить боком. У казці «Кому трудніш правиться» чоловік надумав помінятися із жінкою місцями й відправляє її в поле орати, а сам, уважаючи, що жінка вдома більше відпочиває, ніж працює, залишається вдома варити обід і поратись по господарству. Його спроба зробити все швидко й розумно призвела до того, що крук вкрав курку з курчатами, яких він до неї прив'язав, він розбив горщик зі сметаною, з якої хотів зробити масло, а свиня перекинула діжу з тістом. Відомим трактуванням цього сюжету є п'єса О. Коломійця «Фараони».

Казка «Як селянин доїв «цапів» є певним винятком із загальних правил зображення представників фінансової еліти. У ній відтворено образ мудрого правителя, який оцінив неординарне мислення свого бідного підданого й допоміг йому заробити грошей на тупуватих і розумово дуже недалеких вельможах. Діалог селянина з королем, сповнений інакомовлення не зрозумілого для вельмож. Це є, звичайно, своєрідним утіленням

мрії про справедливого правителя, проте підтверджує той факт, що простий селянин може бути з ним на рівних завдяки своєму розуму й кмітливості, на відміну від його пихатого оточення. Правитель також виявляє винахідливість, даючи се-

лянину можливість покращити свій матеріальний стан за рахунок тупуватих вельмож.

У казці «Невдячні сини» батько, завдяки зустрічному панові, знайшов вихід із ситуації синівської неповаги, коли діти майже кинули напризволяще батька, який їх виростив і чесно розділив усе своє майно, думаючи, що буде у когось із них доживати віку. Ці казки можна вважати своєрідним винятком у загальному тематичному полі казок. У більшості випадків у дурні пошивають саме пана. Хитрий, практичний селянин є героєм казки «Як мужик пана дурив». Він кілька разів ошукує пана й отримує чималий зиск через його тупість. У цій та подібних казках недалекого пана змушують потримати дуба (скелю), щоб не впав на гречку, повартувати птаха під шапкою, посидіти в дуплі і т. п. у той час, коли кмітливий селянин отримує зиск з його майна. Ця тема знайшла своєрідне втілення й у казках «Розумний бідак та ненажерний багатир», «Дотепний жарт» та ін.

Сатирична спрямованість є однією з ознак суспільно-побутової казки. Тематичний ряд соціально-побутових казок складають і казки про злодіїв. Але в них мова йде не стільки про задоволення матеріальних потреб, скільки про своєрідне суперництво, таким чином задовольняючи споконвічну соціальну несправедливість, коли багатий, але недалекий чоловік має все, на його боці мораль і право, а бідний, хоч і розумний, є соціально незахищеним. Наприклад, у казці «Злодій ченцем нарядився» злодій видає із себе ченця, якого нібито було перетворено на коня. В українців віра у справедливий суд і суддів відсутня здавна, тому перехитрити суддів-хабарників – достойна справа. Це породило чималу групу соціально-побутових казок про те як суддів ошукує бідний герой («Не завше по правді і в суді судять», «Як циган був адвокатом» та ін.). Так, наприклад, у казці «Не завше по правді судять» суддя виносить вигідний для бідняка вирок тільки тому, що думає нібито бідний йому обіцяє хабар. У казках про чортів сюжет також базується на різних аспектах двобою хитрого й винахідливого героя з чортом, який найчастіше виступає в ролі одуреного. Тематичний цикл казок про одуреного чорта включає багато традиційних сюжетів та мотивів, що фіксують окремі моменти «інтелектуального змагання», наприклад, різні погрози, що мають засвідчити удавану силу чоловіка: погроза зморщити

озеро мотузкою або випити всю криницю, сокира, якою герой нібито збирається вирубати весь ліс тощо. Це і різні способи змагання у силі: хто роздавить або розкусить камінь, хто вище кине камінь або палицю, хто понесе коня, змагання з чортом у боротьбі, змагання у швидкості бігу, у співах або свисті та ін. («Кріпак і чорт», «Хитрий хлопець»). Різні поєднання цих традиційних мотивів дають можливість казкарям створювати різноманітні оповіді про хитрого чоловіка і його перемогу над чортом, що у казці традиційно уособлює глупство і виразно відрізняється від подібних образів неказкової прози (бувальщин і билиць), або апокрифічних творів, що відбивають певні релігійні уявлення.

Досить спритними в українських соціально-побутових казках виступають священнослужителі. У казці «Піп-ворожит» головний персонаж розбагатів завдяки порад церковного старости та щасливого випадку. У казці «Похорон» мова йде про магічний вплив грошей на священнослужителів: піп поховав рудого собаку як старого християнина, а архієпископ висвятив на попа цапа. У казці «Про скупого чоловіка» винахідливим виявився піп, який зумів допомогти жінці, яку ображав чоловік, і змінити її життя на краще. Хоча у більшості казок піп виступає як негативний персонаж, якого не гріх обдурити («Ненаситний піп», «Як попові захотілося золота», «Як селянин попа медом частував», «Про попа, наймита і пса Муцика», «Піп на казанні», «Піп-ворожка», «Нетямущий піп», «Двом помогло» та ін.).

Винахідливим у своїх діях є герой казки «Як гуцули надавали цісарю по писку». Одним із важливих епізодів казки є щасливе звільнення гуцула й перевдягнутого цісаря від розбійників. Гуцул попросив, щоб їх не просто вбили, а зварили у смальцеві. Розбійники погодились, а вони тим смальцем їх посліпили, кинувши в нього камінь, змусивши їх стояти біля казана. У казці «Багач без носа» молодший брат виявив неабияку кмітливість та винахідливість у виконанні панських завдань (наварив м'яса собаки, за завданням пана зварити м'яса якого ніхто не їв і їсти не буде, зробив міст з убитих овець, за завданням пана зробити міст якого ніхто не бачив і бачити не буде), а перед цим зумів вийти із ситуацій, коли пан його намагався розіслити так, що на нього злився сам пан. У результаті молодший брат помстився за старшого й середнього брата,

яким пан відрізав носи за те, що вони на нього розізлилися й відрізали йому ніс.

Традиційною побудовою соціально-побутової казки є така: «складне завдання – виконання завдання», «проблема – її розв’язання». Зрозуміло, що основною причиною виникнення проблемних ситуацій і складних завдань є матеріальна невлаштованість головних героїв. Отже, народ утілює свою мрію про те, що всі матеріальні проблеми будуть подолані завдяки розуму, кмітливості, умінню винахідливо діяти, а не завдяки статкам чи статусу в суспільстві.

У соціально-побутовій казці відтворено типові національно-природні образи, їх характери й взаємини. Казка – своєрідний спосіб збереження й передачі інформації. Вона відображає національний світогляд, є своєрідним орієнтиром на ідеали суспільства. Персонажі соціально-побутових казок сприймаються як наближені до реальності. У казках вони часто мають імена, чітко прописано їх соціальний статус і / або матеріальний стан. В основі казок такого типу обов’язково покладено конфлікт між персонажами, який виник у соціальній чи суто родинній сфері. Сфера конфлікту сприяє класифікації соціально-побутових казок на дидактичні, соціальні, сатиричні й гумористичні.

За всієї алогічності деяких ситуацій, казки дають можливість розкрити винахідливість і кмітливість звичайних українців, які завдяки своїй розсудливості та практичності можуть вийти з будь-якої складної ситуації. В казках діють представники різних поколінь: молодше («Мудра дівчина», «Семиліточка» та ін.), середнє («Язиката Хвеська», «Як мужик пана дурив» та ін.), старше («Названий батько», «Невдячні сини» та ін.). Це вияскравлює той факт, що винахідливість та практичність є особливістю нашого національного характеру. Герої українських соціально-побутових казок відповідають усім їх особливостям, що були виокремлені і систематизовані американським психологом Дж. Гілфордом.

Отже, соціально-побутова казка – це особливий спосіб сприйняття, розуміння й потрактування реальності. Казки цього типу різняться сюжетом, обсягом, змістом, але мають спільну мету – втілюють віру простих українців у власні сили, демонструють їх уміння знаходити творче рішення будь-якої проблеми, адже саме в них концентровано представлена етно-

соціокультурна специфіка народу. Відсутність надприродного, антропоцентрична спрямованість соціально-побутової казки дає підстави стверджувати, що аналіз українських соціально-побутових казок щодо вияву в них винахідливості та практичності персонажів доводить, що вони є однією з визначальних рис характеру українського народу і сприяють торжеству казкової справедливості як соціальної, так і моральної. Найчастіше винахідливість та практичність виявляють представники бідних верств населення, але у деяких казках вона властива діям багатих та представникам духовенства. Саме соціальне розшарування щодо вияву народної винахідливості та практичності в соціально-побутових казках, на нашу думку, може стати матеріалом для подальших досліджень.

Література

1. *Гнатенко П.І.* Український національний характер. – Київ, ДОК-К, 1997.
2. *Лозко Г.* Етнологія України: Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект. – Київ, АртЕк, 2004.
3. *Мушкетик Л.Г.* Людина в народній казці Українських Карпат: на матеріалі оповідної традиції українців та угорців. – Київ, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, 2010.
4. *Соціально-побутова казка.* – Київ, Дніпро, 1987.

ПРОБЛЕМА КОБЗАРСТВА ТА НАРОДНОЇ БАНДУРИ У КОНТЕКСТІ НАУКОВО- ІСТОРИЧНИХ ДИСКУСІЙ ХІХ - поч. ХХІ СТОЛІТЬ

Постановка проблеми. Кобза та бандура вважаються музичними знаками і символами української нації. Ці інструменти та споріднена з ними музична культура є неповторними явищами духово-матеріальної культури українського народу. Проте, **народна бандура** на сьогодні є недостатньо дослідженим об'єктом інструментознавчої науки. В працях органологів світу інструмент трактується неоднозначно, а представники українського інструментознавства, здебільше, вивчають «академічний» його варіант.

Протягом останнього півстоліття з'ясуванню природи цих інструментів, кобзарству та бандурному музикуванню, їх історії присвячені дослідження М. Щоголя (1959), А. Омельченка (1968), В. Дутчак (1996, 2014), Н. Брояко (1997), К. Черемського (1999, 2002, 2008), О. Ваврик (2006), В. Мішалова (2009), О. Савчука (2010), Б. Жеплинського та Д. Ковальчук (2011), І. Зінків (2014), інших кобзаро- та бандурознавців .

Одначе, більшість вище згаданих авторів звертають увагу на різні аспекти, пов'язані з концертним «академічним» варіантом сучасної «удосконаленої» київської бандури, розглядають її репертуар, проблеми виконавства та музичну культуру у зв'язку із розвитком концертної практики протягом ХХ-поч. ХХІ ст.

Дещо окремо можна поставити монографію автора цієї статті «Харківська бандура», яка ґрунтується на дослідженні традиції слобідських кобзарів та відродження традиції гри на народній бандурі.

Автори згаданих вище праць звертають увагу на інструменти, які з'явилися вже в ХХ столітті, інструменти, які далеко відходили по формі, конструкції та репертуару від традиційної народної бандури і які в процесі удосконалення пройшли

чимало модифікацій та сильно змінили її у формі, конструкції, звуці, техніці гри, репертуарі і т.д.

Шкода, що мало хто із вище згаданих дослідників звертав увагу саме на витоки народної бандури, генезу її висхідних прототипів, будову інструмента та техніку гри на ній. Саме тому основну увагу зосередимо на первісних варіантах бандури, які не зазнали процесів удосконалення та модифікації у ХХ ст.

Відтак, ореслимо, насамперед, параметри даного дослідження. Вони обмежуються мистецтвом, культурою та побутуванням народної бандури – її історією, конструкцією, якістю звучання, технікою гри, репертуаром та виконанням.

Народна бандура – інструмент, який в першу чергу відрізняється конструкцією від «академічних» бандур. Інструмент також суттєво відмінний за тембром, технікою гри та репертуаром.

У поняття і термінологічне означення «народна бандура» ми включаємо всі малострунні струнно-щипкові музичні інструменти з дерев'яними кілками та з грифом, які побутували на території Гетьманщини. Первісні інструменти були без приструнків. У нашому потрактуванні в поняття народної бандури ми включаємо й інструменти, які у певних періодах називали по різному: лютне-подібні бандури, цитро-подібні бандури, кобзи, торбани, козацькі лютні, гетьманські бандури та пан-бандури.

Інструменти, категоризовані як народні бандури, виробляли з матеріалів, які були доступні в сільських умовах в Україні та які могли виробляти сільські майстри індивідуальним кустарним способом. Вони використовували споконвічну техніку виробництва та особливе знаряддя для майстрування. На відміну від них, інструменти серійного виробництва були виготовлені у фабричних умовах у містах. Для цього використовували матеріали, які були доступні тільки в міських умовах.

Основоположні підстави дослідження народної бандури. Проблеми вивчення історії, теорії та практики гри на народній бандурі розглядалися у дисертаціях В. Мішалова, К. Черемського, М. Хая, І. Зінків та ін. Проте, основоположні підстави дослідження народної бандури в контексті конструкції, тембрової специфіки, репертуару в даній статті узагальнюються вперше.

У даному разі ми застосовуємо комплексний підхід до вивчення народної бандури як історичного феномену та формування її сучасної матеріальної і духовної культури. Він реалізується у потрактуванні народної бандури крізь призму історико-генетичних висхідних прототипів, які мали безпосередній стосунок до її виникнення та подальшого розвитку (їх ознаки частково збереглись у морфології та декорі традиційної народної бандури). Цей процес відобразився на формуванні традиційного репертуару бандури та його функціонуванні в такому архетиповому національно-самобутньому соціо-культурному явищі як кобзарство, що має аналоги в музичних практиках Сходу і Заходу, зокрема, в діяльності народних співців інших народів. Він позначається також на подальшому становленні та розвитку світського, а згодом і концертного інструмента і бандурного виконавства. *Семантика інструментального тембру стала етнохарактерним «знаком» й загальносимволічним «музичним кодом» української нації.*

В праці застосовано основоположні підстави та методу системного дослідження бандури, що поєднують методи інструментознавства з метою дослідження традиційних інструментів. Це дає змогу з нових позицій простежити її генезу, еволюцію та сучасне функціонування. Ця методика може стати перспективною стосовно вивчення інших інструментів та використовуватись при дослідженні їх культурних взаємозв'язків у цілісну сферу музичної культури упродовж її багатівікового розвитку.

Описовий метод. Його сутність полягає в аналітичному висвітленні зібраного матеріалу згідно дослідницької тематики, використаному для здійснення аналізу першоджерел, архівних матеріалів, публікацій, монографій, присвячених народній бандурі та виконавству на цьому інструменті.

Було виявлено джерела, раніше невідомі широким науковим колам, а саме:

– рукописні партитури музичних творів для народної бандури Г. Хоткевича, які зберігалися в архівах України та за кордоном;

– інтерв'ю та спогади сучасників Г. Хоткевича кобзарів П. Мартиновича, Г. Ткаченка, Г. Бажула, Г. Назаренка та Л. Гайдамаки, пов'язані з розвитком народної бандури;

На основі архівних, наукових і літературних джерел зроблено систематизований виклад:

- характерних особливостей народної бандури;
- репресивних заходів та перешкод, до яких удавалися владні режими, переслідуючи бандуристів, які виконували традиційний кобзарський репертуар і грали на народній бандурі.

Історично-біографічний метод ґрунтується на ідеї історично-стадіального розвитку інструментарію, певної групи інструментів на різних етапах розвитку цивілізації. *У сучасних процесах глобалізації музичного часопростору все частіше запроваджуються нові технології виготовлення музичного інструментарію, що узгоджується передусім з новими уявленням про якісні показники сучасного звукоідеалу, його етнічно-ментальну сутність.* Крім пошуків нових звуко- і тембро- ідеалів засобами за допомогою комп'ютерних технологій все більшого значення набуває «реставраційна» тенденція, пов'язана з відродженням давніх автохтонних інструментів та їх репертуару, реконструкцією старовинних зразків, спричинена потребою «одтривалити» давні кобзарські традиції.

Для уточнення окремих сторінок в історії розвитку народної бандури були досліджені біографічні дані, спогади сучасників, епістолярна спадщина бандуристів та фольклористів, які вивчали кобзарство. Внаслідок цього конкретизовано:

- професійну діяльність, побут традиційних співців-кобзарів;
- біографічні дані бандуристів, які грали на народній бандурі;
- відомості про репресованих у 20-30 рр. ХХ ст. бандуристів;
- відомості про бандуристів діаспори, які грають на народній бандурі;
- вплив творців новітніх виконавських напрямків (Г. Хоткевича, В. Ємця та інших), подвижників так званої «реконструкторської» виконавської течії (Г. Ткаченка, М. Будника, В. Кушпет та ін.) на розвиток сучасного музикування і майбутній розвиток народної бандури.

Висвітлюючи комплекс проблем, пов'язаних з генезою, становленням та розвитком інструменту, автор залучив значну кількість матеріалів та джерел з різних ділянок знань, що торкаються широких меж: історичних, лінгвістичних та іконографічних матеріалів, фольклорних джерел. Вони дають підстави з нових позицій пояснювати вже відомі органологічній науці факти, а також допомогти виявити нові аспекти вивчен-

ня інструмента, залучити до наукового обігу невідомі (або мало знані музикологам) знахідки музичних інструментів, їх іконографічні зображення та писемні свідчення, що допомогли з'ясувати (опосередковано чи безпосередньо) шляхи формування і розвитку народного бандурництва, народної бандури і взаємопов'язані з нею виконавство та репертуар.

Проблематика дослідження зосереджується довкола таких системоутворюючих аспектів: історико-типологічного, морфологічно-інструментознавчого, соціально-історичного (соціокультурного), жанрово-виконавського, пізнавального.

Історико-типологічний метод. При вивченні органологічних прототипів, що брали участь у становленні бандури як українського народного інструмента, здійснюємо морфологічний аналіз хордофонів, що містяться в історичних, писемних та іконографічних джерелах, струнно-щипкові інструменти різновиди яких стали висхідними типами у виникненні та формуванні традиційної української народної бандури.

Морфологічно-інструментознавчий метод передбачає вивчення морфології тих історичних хордофонів, окремі конструктивні вузли, яких стали складовими морфологічними компонентами народної бандури, інструментознавства, традиційного виготовлення та різних історично сформованих способів тримання і звуковидобування на народній бандурі.

Соціально-історичний (соціокультурний) метод вивчає принципи засвоєння комплексу знань про взаємозв'язок носіїв давніх традицій з соціумом, питання народно-професійної етнопедагогіки. Він передбачає етапи формулювання тих факторів щодо створення кобзарської традиції, а також відокремленні виконавської гілки, яка в XIX - на поч. XX століття сприяла розвитку бандурного музикування. Він також реалізується у вивченні сучасних реставраційних тенденцій, пов'язаних з реконструкцією автентичного інструментарію в контексті естетики давніх кобзарських традицій.

Жанрово-виконавський метод передбачає вивчення репертуару виконавців на традиційній народній бандурі через порівняльне студіювання її витоків, жанрові основи та суто музичної специфіки. Ладо-мелодичні засоби, що зберегли чимало ознак східної монодії, та вільна неперіодична ритміка споріднюють жанр думи з жанрами народно-професійної музики східних народів.

Крім вивчення витоків жанрової та ладової специфіки української епіки та репертуарної сукупності понять традиційної бандури здійснено класифікацію регіональних бандурних стилів гри та шкіл. Запропоновано їх класифікацію, розглянуто основу і характер виконавських засобів, прийомів гри, штрихо-артикуляційної техніки, способів гри, тримання інструмента, генетично пов'язаних із формуванням і трансформацією вихідних типів хордофонів.

Стилістико-композиційний метод корелюється з вивченням інструментальної специфіки традиційного кобзарського репертуару (від зразків, збережених на фонографічних валіках, до фіксованих у нотному записі), його стилістичних закономірностей, принципів організації ладозвукової «матерії», формотворення, просторово-фактурного та ритмо-часового чинників.

Пізнавальний метод у даному дослідженні використовується у пізнанні традиційного музичного мислення крізь призму засвоєння народно-професійної «теорії» та термінології, що стосується інструментознавства (будови і технології виготовлення основних частин та окремих вузлів) інструменту, специфіки його морфології, інструментально-виконавських прийомів, штрихо-артикуляційної та мовно-інтонаційної специфіки виразових засобів.

Порівняльно-історичний метод. Для встановлення закономірностей виникнення і розвитку гри на народній бандурі зроблено порівняльний аналіз кобзарства Слобідщини, Полтавщини й Чернігівщини. Порівняння узгоджено з концепцією дослідження за визначеними критеріями і з урахуванням історичних особливостей та діахронічності.

На основі порівняльного аналізу було визначено:

- основний репертуар кобзарів, які грали на народній бандурі;
- гіпотетичну концепцію виникнення народної бандури та передумови появи приструнків;
- причинно-наслідкові закономірності розвитку народної бандури;
- контакти народних бандуристів з музикантами Західної Європи;
- підстави перспективного розвитку народної бандури.

Культурно-історичний метод. Обґрунтовуються окремі етапи становлення й розвитку народної бандури в історико-

культурному контексті, пояснюються факти його утворення, напрями і стилі залежно від історичних передумов.

Системно-структурний метод. Цей метод дав можливість проаналізувати форми і групи виконавців на народній бандурі через взаємозв'язки з іншими структурними компонентами і ширшою системою форм і жанрів національної культури.

У розвідці застосовано **термінологічний метод**, завдяки якому розроблявся й уточнювався зміст концептуальних понять дослідження: народна бандура, харківський спосіб, зінківська наука, миргородська наука, комишанська наука, кобзарство, бандурне музикування.

Народна бандура як предмет наукового дослідження. Наука, що вивчає, або має основним об'єктом своїх дослідів народні музичні інструменти, а між ними і народну бандуру як традиційний музичний інструмент, називається етноінструментознавством або етноорганологією. Вона розглядає питання виникнення, еволюції, виготовлення й функціонування музичного інструмента. Проблеми виконавства на традиційній народній бандурі досліджує така галузь науки, яка називається етномузикознавством та етноорганологією.

Народна бандура – складова частина національної музичної культури українців. Здобутки митців, які грали на народній бандурі, склали вагому частку досягнень народу. Проте в певні періоди це мистецтво не визнавалося, ігнорувалося офіційною владою і тримається поза увагою мистецтва професійних бандуристів.

В останні десятиліття, що збігалися з періодом незалежності української держави (90-ті рр. ХХ ст. - 10-ті рр. ХХІ ст.), спостерігається ріст інтересу до форми виконавства автентичного фольклору. Продовж довгого часу виконавські здобутки відроджувачів автентичного мистецтва замовчувалися, й нівелювалося. Їх культурне значення доступні були переважно приватним шляхом.

Натомість значні напрацювання були здійснені на ниві бандурного мистецтва, які розширили уявлення і знання її здобутків та досягнень, завдяки науковим пошукам у цій галузі.

Оскільки мистецтво гри на бандурі становить, у цілому, складну сув'язь площин перетину наук (історії та культурології, музикознавства та фольклористики, органології, етнології та виконавства – вокально-інструментального й інструмен-

тального), то аналіз джерел дотичних для наукового розгляду, мистецтва гри на народній бандурі здійснюється за такими напрямками:

- неопубліковані архівні документи та матеріали приватних архівів: рукописи, епістолярій, спогади тощо;

- довідкова література (енциклопедична, статистична, біографічна);

- науково-аналітичні, науково-документальні та науково-популярні видання;

- мемуарні видання;

- наукові й публіцистичні статті в українській та зарубіжній періодиці, присвячені кобзарям, бандуристам, майстрам, значним персоналіями в історії кобзарства минулого і сучасності;

- програми, афіші, проспекти концертних гастролей;

- дисертації та монографії українських науковців;

- великий обсяг маловідомого, зокрема транскрипції автора, роботи нотографічного матеріалу (видання та рукописи);

- звукозаписів виконавців на народній бандурі (аудіо та відео);

- музейні й приватні колекції музичних інструментів та їх описи;

- «віртуальні» джерела мережі інтернет: сторінки організацій, колекції.

Етноорганофонія зосереджує свою увагу на проблемах виконавських аспектів стосовно предмета дослідження, тобто:

- структури й форми функціонування традиційних осередків і шкіл, різновиди форм збереження і передачі традицій;

- типологій індивідуально-виконавських форм;

- особливості сприйняття народної бандури музикантами та слухачами;

- побутування й характер функціонування виконавства на народній бандурі;

- взаємозв'язка народної бандури з іншими видами народної духовної культури;

- особливості манери звукоутворення й манери виконання;

- ознаки виконавської техніки: моторики, вправності пальців, мелізматики, штрихів тощо.

Огляд літератури. Народна бандура становить важливу складову мистецтва українського народу. Не всі матеріали з проблематики дослідження до сьогодні введено в науковий

обіг, а натомість перебувають в особистих колекціях, державних архівах, бібліотеках, музеях України та поза її межами.

Запропонований аналіз колекцій стосовно гри на народній бандурі охоплює два підходи щодо вивчення цієї спадщини.

Джерельні матеріали з проблеми народної бандури містять колекції фондів Державної історичної бібліотеки України, Львівської національної бібліотеки імені В. Стефаника, фондів ІМФЕ, Державної бібліотеки ім. В. Короленка в Харкові.

Наукові та науково-популярні роботи в справі дослідження кобзарства, які звертають увагу на народну бандуру як історичне явище, особливого національного і культурно-духовного феномену українців порівняно нечислені. Вони розпорошені в часовій протяжності кінця ХІХ - ХХ століть і нерівнозначні за обсягом та повнотою викладу.

У першу чергу, це статті у довідковій (енциклопедичній) літературі, присвячені як загальним історико-музикознавчим питанням, у т. ч. народному інструментарію, думам, кобзарству, так і персоналіям діячів музичної культури.

В 1930 році в Західній Україні була видана «Українська Загальна Енциклопедія» в трьох томах (1930-1935 рр). Перший том вийшов у Львові. Пізніші томи вийшли у Станіславі та Коломиї під головною редакцією Івана Раковського.

У частині про народні музичні інструменти згадують кобзу, бандуру та торбан. В енциклопедії ствержується, що первісний вигляд кобзи та її стрій не визначені, але вважається, що інструмент був подібний до бандури. В частині про бандуру згадано про діяльність В. Ємця та Г. Хоткевича і стверджується, що сучасна бандура зближується з торбаном із двома головками (подано фотографію діатонічної бандури з двома головками, які подібні до діатонічної бандури і вироблялися в міжвоєнних роках у Празі). Також поданий стрій бандури М. Домонтовича на 6 басків та 11 приструнків. Про торбан написано, що цей інструмент походить від лютні і що торбан виходить із ужитку в 50-х роках ХІХ ст. Поданий стрій інструмента з праці М. Лисенка. На ілюстрації інструменту, на якому грав О. Вересай, зазначено, що це стрій бандури (а не кобзи). Подано ще ілюстрацію харківського бандуриста, яку взято з фотографії кобзаря Г. Нетеси, зробленої в 1902 р. в Харкові.

Науковим Товариством імені Т. Шевченка на еміграції у 1949-1952 рр. було видано «Енциклопедію українознавства» у 3-х то-

мах (головні редактори В. Кубійович і З. Кузеля). Ця енциклопедія була доповнена 1955 р. об'ємною 10 томною словниковою частиною. В 1955-1984 рр. вийшла друком фундаментальна десяти томна «Енциклопедія Українознавства» також за редакцією Володимира Кубійовича, що вміщує окремі відомості про кобзу-бандуру, окремих виконавців, і яка впродовж довгого періоду часу залишається надзвичайно цінним джерелом для пізнання специфіки сприйняття і трактування багатьох подій та історичних фактів з теоретичного кобзарознавства.

«Українська Радянська Енциклопедія» була підготовлена і видана в радянській Україні у відповідь на видання «Енциклопедії Українознавства», яке почало видавати НТШ, але під час репресій 30-х років публікацію було зупинено. Після Другої світової війни, знову взялися за видавання енциклопедії, яка в 1958-1965 роках, нарешті, появились у 17 томах.

Серед іншомовних енциклопедій, які надають певної уваги питанням українознавства, зокрема музичного, і багатотомове видання «Музыкальная Энциклопедия» в 6 т. за редакцією Ю Кельдиша, але тут маємо лише перекладені російською мовою матеріали УРЕ.

Українознавство у західних енциклопедіях часто щільно пов'язане з російськими і польськими джерелами, і тому вони часто грішать певними неточностями. Це стосується зокрема й українських народних музичних інструментів.

Музичний словник Гроува (англ. *Grove Dictionary of Music and Musicians*) – британське довідкове видання, присвячене академічній музиці. В 1980 р. за редакцією музикознавця Стенлі Сейді вийшов так званий *Новий музичний словник Гроува* (англ. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*), поділений на 22 томи, який становили 22 500 статей, у тому числі 16 500 біографій. Це видання протягом 15 років перевидавалося, з виправленнями й доповненнями, практично щорічно. Друга редакція цього словника була видана в 2001 р. в 29 томах.

Словник музичних інструментів (*The New Grove Dictionary of Musical Instruments*), вийшов у трьох томах: 1984, репринти з небагатьма поправками 1987, 1991, 1993, 1997. Друге видання словника в 5 томах вийшло в 2014 р.

Повідомлення, присвячені бандурі, повністю повторюють в ній матеріали, надруковані в російсько-мовній «Музичній Енциклопедії» Ю. Кельдиша.

Статті про бандуру в «Українській Музичній Енциклопедії» майже повністю присвячені академічній бандурі, хоч у виданні вже згадується про існування окремої народної бандури і вперше у науковій літературі використовується термін «старосвітська бандура». Зокрема зазначено, «що існує практика народного (автентичного) виконавства на бандурі».

Заслугує на увагу науковців енциклопедичний довідник «Українські кобзарі, бандуристи, лірники» (2011), виданий Богданом Жеплинським та Дариною Ковальчук, у якому автори подають короткі творчі біографії багатьох бандуристів і кобзарів, з яких представникам автентичного кобзарства належить тільки 90. У цій праці автор вперше розрізняє поняття традиційного кобзарства і академічного та капелянського бандурного музикування. Чимало відомостей про кобзарів та бандуристів також подано у довідниках Богдана Жеплинського, Дарини Ковальчук та Мирослава Ковальчука «Ансамблі бандуристів» (2016), «Капели бандуристів» (2016), в «Українській фольклористичній енциклопедії» (т. 1, 2018; т. 2, 2020) за редакцією проф. М.Дмитренка, збірниках «Кобзарство і ми» (т. 1-2, 2014), упорядкованих Богданом Жеплинським, Дариною Ковальчук та Мирославом Ковальчуком.

Певні інформаційні матеріали містять каталоги музеїв, які мають колекцію музичних інструментів, де між іншими представлені кобзи, бандури, торбани.

Останнім часом розширяється попит та вживання інтернетних енциклопедій, головна з них сьогодні «Вікіпедія». У розділі про бандуру в українській «Вікіпедії» говориться про різні типи бандур, між ними й старосвітську бандуру, яка витиснула ладкову бандуру на початку XIX ст. В ній є ще окреме гасло про старосвітську бандуру, де описується конструкція, стрій, острунення, а також подається список майстрів, які виробляють старосвітські бандури.

В англomовному варіанті цього видання у розділі про бандуру йдеться про народну або старосвітську бандуру, яку іноді називають класичною. Описується кількість струн та конструкція, також йдеться про відновлення зацікавленості в інструменті та про майстрів, які сьогодні виробляють старосвітські інструменти.

Микола Лисенко вважається основоположником української етно-інструментознавчої школи. Йому можна взагалі присвої-

ти пальму першості в цій галузі в Східній Європі. Його перша праця (1874 р.) присвячена українським народним музичним інструментам попередила працю російського дослідника О. Фамінцина на повні 16 років. М. Лисенкові належать перші професійні розписані музично-етнографічні нотації зразків гри на народній бандурі, здійснені слуховим методом, а наступні праці композитора і вченого заклали відповідний ґрунт для наукового досліджування народної бандури.

М. Лисенко вперше в українській та взагалі у світовій етноінструментознавчій практиці дослідив народну бандуру, описавши форму, конструкцію, строї, прийоми звуковидобування і способи гри. Ця праця була настільки ретельна, що на її базі В. Кушпет пізніше міг відтворити перші науково-виконавські реконструкції автентичної гри на такому інструменті.

Перша праця М. Лисенка в галузі етноінструментознавства, яка порушила тему народної бандури, був його реферат «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем». Вона надрукована в 1874 році. Потім, у 1888 р. в журналі «Киевская старина», появилася невелика стаття про «Думу про Хмельницького та Барабаша», в якій подано транскрипцію думи у виконанні чернігівського кобзаря П. Братиці. Далі появилася невелика стаття «Про торбан і музику пісень Відорта», що побачила світ у журналі «Киевская старина» (Лисенко 1892, кн. 2). Незабаром вийшла праця «Народні музичні інструменти на Україні», написана автором на замовлення львівського журналу «Зоря» (Лисенко 1894), але була надрукована анонімно.

У працях М. Лисенка охарактеризовано українські народні інструменти як культурне явище, традицію побутування, подано опис інструментів із конкретним зазначенням форми, конструкції та назв окремих частин, назв і строю кожної групи струн, опис способів і прийомів гри, а також зафіксовано виконавський репертуар.

М. Лисенко був вдумливим і сумлінним дослідником, весь час він працював над удосконалюванням матеріалу, який досліджував. У праці «Народні музичні інструменти на Україні» автор подає малюнки кожного інструмента, характеризує матеріал, з якого інструмент виготовлений, опис посадки і тримання інструмента, способів і прийомів гри, додає нотний запис виконуваних творів.

У праці «Народні інструменти» (Лисенко 1894) вже відчувалося, що М. Лисенка турбувало питання синонімічності термінів «кобза» і «бандура», як і генези самоназв цих інструментів. Автор наполегливо шукає фахових відповідей на ці важливі питання.

Зіставлення строю інструмента О. Вересая зі строем бандури, описаної О. Рубцем, доводить М. Лисенка до цілком слушного висновку, що на відміну інших ладкових інструментів «стрій приструнків буває неоднаковий, несталий» (Лисенко 1894, 19).

Праця «Характеристика музыкальных особенностей мало-русских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем» демонструє системний підхід до проблеми генези, еволюції та функціонування автентичної традиції українського кобзарства. У рефераті М. Лисенка про О. Вересая цей підхід був, як зазначає М. Хай, доведений автором, до небаченого на той час рівня етномузикознавчої аналітики (Хай 2007, 175). Окрім чисто етноінструментознавчих описів, М. Лисенко переносить увагу читача на нові рівні порівняльного зіставлення з найновішими досягненнями етноінструментознавства в Європі.

Роботу М. Лисенка над транскрибуванням українських дум можна дорівняти до пізніших праць Ф. Колесси, які були зроблені за допомогою фонографа.

На основі аналізу двох дум, записаних від кобзаря О. Вересая («Про Хведора Безрідного» та «Про удову і трьох синів»), М. Лисенко зробив глибоко аналітичні висновки про мелодику, лад, римічну будову цього жанру, про взаємозв'язок слова і музики. Він відзначав ходи на $\frac{1}{4}$ тону не лише в партії голосу, але й в інструментальній грі, відхилення від темперованої системи та протиставляв народне інтонування грубішій розміреності темперованого строю професійної музики (Лисенко 1874, 176-177).

Праці М. Лисенка вплинули на цілий ряд досліджень наступного покоління вчених до поглибленого вивчення традиційної інструментальної культури не лише в Україні, але й у столиці російській імперії та пізніше в Східній Європі. Вони також заклали фундамент для створення не лише української, але і російської та європейської шкіл етноінструментознавства взагалі.

У перевиданнях творів М. Лисенка в редакції М. Шоголя чимало висловів та матеріалів з праці М. Лисенка були відреда-

говані. У виданні «Народні музичні інструменти на Україні» вилучені пісні «Золота борода», «Поворот неволі» та «Мадригал», які були створені торбаністом Францом Відортом, а також ряд псалмів та зразків лірницького репертуару («Кант небесній цариці» і «Кант Св. Юрію») та відредаговано тексти псалмів («Через поле широкее» та «Ах, ушли мої літа»). М. Лисенко вважав за потрібне такі твори подати, адже вони представляють репертуар народних співців, але радянський редактор вважав, що ці твори не мають «художньо-пізнавальної цінності» (Лисенко 1892, 2-6).

Подібні скорочення були зроблені також в українських перекладах праці «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем», де положення М. Лисенка відносно різниці між українською та російською музикою відсутні, а в одному місці зазначено, що твердження про таку різницю були помилкові. Також у перевиданнях, які зредагував М. Щоголь, вилучено всі канти та псалми, які мали релігійний зміст або зв'язок з ним.

Після 17 років виходу праці М. Лисенка про Остапа Вересая та 3 років після появи його праці про українські народні інструменти в 1891 р. в Санкт-Петербурзі була опублікована розвідка О. С. Фамінцина «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа» (Фаминцин 1891), в якій також йшлося про бандуру, кобзу та торбан в Україні, проблема, до якої, як це було сказано вище, раніше звертався М. Лисенко.

О. Фамінцин вважає терміни «кобза» та «бандура» синонімами. Він говорить, що синонімія термінів викликана тим, що ніколи не існувало у народі різниці між цими інструментами. В другій частині він звертає увагу на термін «кобза» та назви споріднених інструментів у половців, татар, турків, угорців, румун, чехів, поляків, українців та литовців. В третьому розділі дослідник аналізує використання терміну «кобза» в українських народних піснях. В четвертому розділі він доводить, що кобза, це інструмент струнний, тип лютні або тамбури, а в п'ятому розділі аналізує кобзи різного, не лише лютнеподібного типу, роду та видів, в інших сусідніх народів.

О. Фамінцин розглядає споріднені бандурі терміни в Західній Європі, в першу чергу в Англії (Bandore), Іспанії (Bandurria), Італії (Pandora), Франції (Pandore) та в Німеччині (Pandor, bandor), а також в Польщі та в Україні, намагаючись довести

свою тезу, що інструмент винайдений в Англії, пройшов територію Європи аж до Польщі, звідки його запозичили українці. Ця теза про іноземне походження бандури (та ще й з Англії), мабуть, найбільше викликала незадоволення у пізніших дослідників, які різними способами доводили, що О. Фамінцин тут помилився.

В третьому розділі вчений звертає увагу на матеріали та пам'ятки письменства, які описують виконавців на цьому інструменті, який своєю уявою він ділить на 3 категорії: 1) бандуристи-потішники, 2) козаки-бандуристи та 3) сліпці-бандуристи. В четвертому розділі автор розглядає бандуру в українських народних піснях, в п'ятому – будову бандури: корпус, ручки та струни і приструнки. В шостому розділі дослідник аналізує спосіб гри на цих інструментах, які описані в літературі.

О. Фамінцин написав свою працю на базі матеріалів, які були на той час доступні в призмі ідеології того часу. Значення його праці великі, але деякі неправильні висновки ще й далі повторюються не лише в російських та українських наукових та науково-популярних працях, але і в наукових працях та довідникових виданнях в Англії та Німеччині, і дуже важко поправити такі помилкові твердження та висновки у сучасних виданнях.

О. Сластіон чимало зробив для вивчення спадщини кобзарів, а також у справі збереження та розвитку гри на народній бандурі. Сам він був блискучим виконавцем на бандурі та на торбані і наполегливо вивчав кобзарський репертуар відомих кобзарів Лівовережньої України. О. Сластіон також відомий як виконавець. Записи мелодій українських дум у його виконанні були занотовані М. Лисенком та Ф. Колессою і стали зразковими.

Як талантовитий художник, він залишив ряд портретів сліпих кобзарів, яких він зустрічав, а також наукові описи про фонографування кобзарів та записування діяльності полтавських кобзарів, головно миргородського кобзаря М. Кравченка.

О. Сластіон був одним з перших серед інтелігенції, хто взявся за вивчення кобзарської традиції від її носіїв. Матеріали, які він записав та намалював, слід вважати першоджерельними, на які можна покладатися.

Г. Хоткевич був за освітою професійний інженер, але більше відомий в українській культурі як письменник та драматург.

Він належав до тієї когорти інтелігенції, яка взялася за бандуру, і, вивчивши гру на ній, через свої числені виступи чимало зробив для популяризації та поширення цього інструменту по всій Україні.

Г. Хоткевич аргументував автохтонність походження бандури та споріднених народних інструментів на відміну від розміркування О. Фамінцина особливо відносно теорії генези та еволюції кобзарського інструментарію. Г. Хоткевич вважав та наполягав на твердженні, що народні музичні інструменти є атрибутами народної культури, які належать усім народам і що кожна з етнічних традицій вносить у скарбницю загальнолюдських культурних здобутків свої неповторні риси і ознаки. Це в першу чергу відображено у народній бандурі, у способі тримання, грі, строї, репертуарі – ознаках, що характеризують українську епічну культуру, які протягом історії зазнали істотних змін.

Г. Хоткевич протистояв прагненню дослідників-великодержавників за будь-що долучати все, що походить з ранньої культури Руси, до традиції Північної Руси. На думку деяких музикознавців висновок Г. Хоткевича про автохтонність кобзарського інструментарію готував ґрунт до наукової гіпотези про історичну спадкоємність билинно-гусельної й пізніше кобзарсько-думової традиції, які були пізніше висунуті та розроблені С. Грицею та А. Іваницьким.

Г. Хоткевич створив методологічну базу для історико-теоретичного, інструментознавчого вивчення бандури та інших українських народних інструментів на тлі складного політично-історичного періоду в умовах політичного переслідування українофільських та етнографічних студій. Він став тим містком між українським етномузикознавством й кобзарознавством та пізнішим бандурницьким напрямом, який поставив чимало питань і підготував міцний фундамент для пізніших українських етноорганологів.

Праця Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» видана вперше в 1930 р. і впродовж багато років залишалась єдиною музикознавчою працею про інструментарій українців. У ґрунтовній розвідці автор розповів історію появи численних струнних, духових та ударних інструментів, повідомив про їхнє розповсюдження в Росії, Білорусії, Польщі, а також в інших країнах Європи. Написаний яскравою образною

мовою, посібник містив велику кількість народних легенд, приказок, пісень тощо.

Бандурі, кобзі й торбану Г. Хоткевичем у цій праці присвячено 90 сторінок. У книзі знаходимо багато цінного матеріалу про устрій бандури, зокрема про різні шляхи вдосконалення інструмента. Автор особливо наголошує на тому, що будь-які зміни в конструкції інструмента треба шукати так, щоб не втратити основних його властивостей (Хоткевич 1930, 130). Ці застереження актуальні й сьогодні, коли відбувається інтенсивна модернізація та впровадження реконструйованих старовинних інструментів у концертну практику. Ця праця і сьогодні не втратила своєї наукової цінності, як перша спроба системно охарактеризувати українські народні інструменти та народну бандуру зокрема.

Підхід Г. Хоткевича відносно українських народних інструментів відрізнявся від концепцій майбутніх дослідників радянської доби. Він звертав увагу саме на інструменти, що споконвічно існували на теренах України, були загальнонаціональними і виконували культурно-історичну та естетичну функцію в житті українського народу. Г. Хоткевич уперше в історії українських музично-фольклористичних досліджень розробив наукову систему, яку застосував до розгляду генези й еволюції конструкції, строю, способів гри і функціонування всіх музичних інструментів, а також їхньої ролі в народному музикуванні впродовж різних епох.

До написання свого дослідження Г. Хоткевич підійшов із величезною кількістю зібраних матеріалів. Він заперечує думку О. С. Фамінцина про те, що українці були нездатні самостійно створити інструмент типу лютні й запозичили його в інших народів, а саме з Англії на базі згадки про інструмент бандору в Англії в 1541 р., тоді як перша відома згадка в той час про існування бандури в Україні відноситься до 1580 р. Правильність твердження Г. Хоткевича була доведена також і дослідниками М. Дяковським (Дяковський 1958) та А. Горняткевичем (Горняткевич 1980, 64), хоча вже в 1932 р. Г. Хоткевич мав матеріали про існування бандури в Україні у 1441 р. – тобто за 150 років до виникнення англійського інструмента (Хоткевич 2012, 188; Жеплинський 2000, 6-14).

Надруковану працю Г. Хоткевича не можна вважати повністю завершеною, про що свідчать не лише заключні рядки про

«наспіх пророблену роботу», але й цікаві дані з листа видавцю Всесоюзного будинку народної творчості В. М. Беляєву від 2.ІІ.1937 р. Бажаючи перевидати книжку російською мовою, Г. Хоткевич писав: *«Перше видання моєї книжки «Музичні інструменти українського народу» розійшлося щось дуже скоро. Я підготував книгу до другого видання, значно її розширивши [...] робота, смію думати, не зайва, так як по даному питанню, окрім моєї книги, що стала чуть не бібліографічною рідкістю, майже нічого систематичного немає»* (Супрун 1997, 427).

Наукова вартість монографії Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» цілком очевидна. Вона розкриває систему музичної інструментальної культури. Разом із ненадрукованими за життя автора працями «Кобза – бандура – торбан, їхня еволюція», «Бандура та її можливості», «Національні музичні інструменти України» вона становить наукову базу етноінструментознавчого дослідження, яке мало згодом розширитися, але, на жаль, за життя автора видання другого варіанту не відбулося. У 1934 р. праця зазнала жорстокої критики і була заборонена. Її перевидання було заплановано видавництвом «Музична Україна» на 1977 р. до 100-ліття з дня народження автора, але це не сталося і факсимільне видання було здійснено лише в 2002 р. у Харкові.

Ще в 1934 році Г. Хоткевич підготував другу редакцію своєї праці «Музичні інструменти українського народу», яка була доповнена та виправлена згідно вказівок критиків, але, за життя автора вона не була видана і побачила світ у Харкові у видавництві О. Савчука в 2012 р.

Порівняно із першою редакцією ця праця Г. Хоткевича вдвічі більша за обсягом і має відмінності на концептуальному й теоретичному рівнях. У ній бачимо розвиток думки Г. Хоткевича в галузі інструментознавства – галузі науки, яка лише в цей час була започаткована.

На XII Археологічний з'їзд у 1902 р. Г. Хоткевич був запрошений виголосити доповідь, яка пізніше була опублікованою в працях з'їзду. Ця доповідь мала революційний та політичний резонанс, який сьогодні дещо забутий. Вона мала настільки гостре спрямування, що не була включена до збірника праць XII Археологічного з'їзду. Виголошена, на думку організаторів з'їзду, в неприпустимо гострій формі, незвично для археологічних засідань, ані для вчених взагалі.

Свою доповідь Г. Хоткевич почав зі звинувачення науковців у байдужості до долі кобзарів і кобзарства: «В публіці широким розголосом користується думка, що Остап Вересай був останнім українським бандуристом. Що сказати сприводу цього? Приходиться тільки дивуватись, як мало цікавляться життям України люди науки, що живуть на її терені. Адже дивно: вмирає який небудь зубр, – цим усі занепокоюються: створюється ціла інституція з канцеляріями, паперами, урядовцями, щоб слідкувати за благополучним перебігом пологів зуброматки ... А вмер останній кобзар і всі якось задовольнились простим констатування факту» (Хоткевич 1903, 31).

У другому розділі своєї доповіді Г. Хоткевич зупинився на аналізі способів кобзарського виконання, і в третьому, кінченому, знову загострив свій виступ на нелюдських, нічим невинувачених адміністративних переслідуваннях кобзарства. Він не пошкодував фарб, щоб якнайвиразніше змалювати неймовірні поліційні насилля над беззахисними сліпими носіями народної культури.

Таке пряме й відверте звинувачення уряду й, до того, на багатолюдному засіданні наукового з'їзду, та ще й у присутності губернатора й високих поліційних чинів та іноземних гостей, було річчю невиданою, і хтозна чим би все скінчилося, коли б зразу ж по доповіді не розпочався етнографічний концерт тих самих сліпців-кобзарів.

Г. Хоткевич продемонстрував велику вартість народної кобзарської традиції і показав, що її носії – незрячі співці-кобзарі – піддаються нечуваним утискам та переслідуванням збоку адміністративної влади.

І стався парадокс: XII Археологічний з'їзд виніс ухвалу порушити клопотання перед міністром внутрішніх справ про захист сліпих кобзарів, про припинення проти них всяких адміністративних утисків. Зразу ж по з'їзді, Імператорське московське археологічне товариство звернулось з клопотанням з'їзду до міністра внутрішніх справ В. К. Плеве, додавши в окремій доповідній записці докладніше пояснення причин, якими керувались археологи при складанні даного клопотання. Завдяки авторитетності, що її мусив мати Археологічний з'їзд, подане клопотання не зустріло в міністерстві відкритого заперечення і з часом стали зміни на краще, адже до кобзарів і кобзарства стали виявляти широкую прихильність.

Проте Г. Хоткевич в очах харківських етнологів після такого бурхливого та успішного виступу став персоною нон грата і його зачитана доповідь не була включена до надрукованих праць даного зібрання.

Г. Хоткевич вислав варіанти своєї доповіді в Москву, а також до Львова, щоби опублікувати його працю на сторінках інших часописів. В Росії стаття «Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках» була надрукована російською мовою в журналі «Этнографическое обозрение» в 1903 р., а на сторінках «Літературно-наукового вісника» у Львові в 1903 р. надрукована українською мовою під назвою «Дещо про кобзарів і лірників». Хоч статті на перший вигляд подібні, існують деякі різниці в стилі викладу, у подачі інформації та у політичній рішучості. Російський варіант написаний для читача, який мало знає про Україну та специфіку української мови та культури і пояснює деякі поняття, пов'язані з українською культурою. Український варіант написаний для читача, який має певне знання про українську історію та культуру і в ній дано гостріші оцінки політиці російської імперської адміністрації.

Г. Хоткевич пише про генеалогічне дерево кобзарства, про їхній побут, дає стисло історію кобзарства. Він також подає чимало інформації про існування місцевих шкіл виконавства в репертуарі та способі гри, про різницю між кобзарями Харківщини, Полтавщини та Чернігівщини. Далі він пише про їхній репертуар, подаючи стислі списки кантів та псалмів, які співали поодинокі кобзарі. Г. Хоткевич описує регіональні різниці у способі гри на народній бандурі, технічні прийоми гри на бандурі, піднімає питання відносно гоніння кобзарів поліцейськими, вимагає та закликає державну адміністрацію до захисту кобзарів.

Виступ Г. Хоткевича та кобзарів на XII Археологічному з'їзді був дуже успішний і привернув значну увагу до проблем, пов'язаних з кобзарством того часу.

Г. Хоткевич склав велику працю про канти та псалми в репертуарі кобзарів та лірників. Про неї він згадував під час наукової доповіді, яку виголосив на XII Археологічному з'їзді у Харкові, і писав, що вона мала бути опублікована в наступному (а саме в 1903) році. Праця не була видана, адже її заборонила московська цензура, про що було повідомлено в часописі «Рідний край». Цій справі, мабуть, завадило й те, що Г. Хот-

кевич після свого виступу на XII Археологічному з'їзді зазнав гніву і цькування від представників влади.

Поява в Києві подібної праці П. Демущього «Ліра та її мотиви» в тому самому році, можливо, також вплинула на те, що робота Г. Хоткевича не була видана, а залишилася в рукописі. Раптову його еміграцію в Галичину в 1905 р. можна визнати причиною того, що він не зміг довести проєкт до завершення. З приходом радянської влади подібні публікації матеріалів релігійного змісту стали неможливими, і він до цієї теми більше не повертався.

Дослідження «Бандура та її можливості» написане в 1932-1935 роках, коли Г. Хоткевича вже звільнили з посади викладача класу бандури в Харківському музично-драматичному інституті (Хоткевич 1981). Це був період незаслуженої жорстокої критики, коли всі його твори були зняті з продажу та виконання, хоча в них узагальнено досвід та думки, які Г. Хоткевич виробив під час виконавської та педагогічної діяльності. На щастя, це дослідження Г. Хоткевича виявлено нами в ЦДІА України у Львові серед численних рукописних і музичних матеріалів (Хоткевич 1981) в 1980 р.

В ній Г. Хоткевич вперше науково описав технічно-виражальні можливості бандури. Хоча вона написана головню для нової стандартної харківської бандури, створеної в 1926 році, в ній було чимало корисної інформації про технічні можливості народної бандури, адже свої думки він формував протягом свого життя саме для народної бандури.

Не знаючи всіх досягнень кобзарської традиції або нехтуючи ними, не можна пізнати стильових особливостей різних виконавських шкіл, способів звуковидобування, оригінальних штрихів, властивих народній практиці, розкрити правдиву історію розвитку кобзарства на різних етапах, без чого вона не може реалізуватися вповні. Саме тому Г. Хоткевич взявся до науково систематизованого вивчення техніки гри на бандурі.

Праця поділена на кілька частин. Г. Хоткевич описує свої погляди на тип та стилі гри. У розділі про техніку гри на бандурі він описує практичне ставлення до прийомів тремоло, глушення струн, арпеджіо та арпеджіато, різного роду мелізмів (форшлаг, трель, мордент, групетто) стакатто, глісандо, а також і до шумових звуків на бандурі. Г. Хоткевич зауважує імітаційні можливості бандури та описує проблеми відносно

відображення нот для бандури на папері, вживання різних ключів та причини трактування бандури ним як транспонуючого інструмента.

Ведучи мову про тип гри, Г. Хоткевич слушно вказує на чисельні недоліки, які з'являлися в академічних бандуристів вже в 20-30-их роках.

У розділі про технічні особливості гри Г. Хоткевич вказує на значення куту кінцівки пальця на зміну характеру щипка. Хоткевич звернув також увагу на зміну звуку не тільки у силі щипка струни, але й інших одмінах, які зазначив: палець, яким береться струна, положення пальців, бік пальця, що бере струну, тупінь згину суглобів, фіксування пальця, характер щипання струн, характер кидання рук (кистевий рух), рука, яка бере струну, позиція, в якій лежить ліва рука, місце по струні, в якому щипає палець.

Г. Хоткевич розділяє способи видобування тремоло за кількістю звуків, а потім – за кількістю пальців і рук, які використовуються в грі відповідно.

У зв'язку з тим, що на народній бандурі обидві руки рівноправно грають по всьому діапазоні бандури, можна використовувати одну з рук для глушення струн. Для цього Г. Хоткевич подає різні способи глушення струн. У розділі арпеджіо і арпеджіато Г. Хоткевич розширяє розуміння цього прийому, подаючи приклади, де акцент в акорді можна подати не лише на найвищій ноті в арпеджіо, але й на будь-якій ноті і що можна грати арпеджіо не лише вгору, але ще й униз.

Розділ про мелізми демонструє не лише стандартні прикраси, які знаходяться в класичному виконавстві, але й ті, які притаманні тільки для бандури.

Надзвичайно багатий розділ, в якому Г. Хоткевич описує різного роду глісандо на бандурі. Для Г. Хоткевича важливою була нота, з якої глісандо починається і закінчується та характер глісандо під час гри, зміна динаміки, темпу та сили під час грання глісандо. Він розумів глісандо як могутній засіб та один з найхарактерніших прийомів, в якому бандура проявляла багатство свого звучання.

Далі Г. Хоткевич зачіпає обертонів на бандурі, які можна було грати на інтервалах та на цілих акордах, а також шумові ефекти на бандурі.

Г. Хоткевич вважав бандуру транспонуючим інструментом. У його розумінні бандура відрізнялася від лютні та інших

струнно-щипкових інструментів в тім, що вона була створена специфічно як інструмент для супроводу солового голосу. Голоси були різні: високі, середні та низькі, то бандуру треба було строїти відповідно до тесетури голосу виконавця. Крім цього, розуміючи те, що бандуристів у той час було дуже мало, і що друкування нот для бандури було дорогим, він знаходив вихід із ситуації у трактуванні бандури як транспонуючого інструменту. Коли він розписував свої перші твори для народної бандури, він брав за основу тональність до мажор для розписування нот, а інструмент налаштовував в іншу тональність згідно голосових даних виконавця (основна нота тональності Соль для тенора, Фа для баритона, Ре для баса). Пізніше, коли розробив програму для стандартної харківської бандури в 1926 році, він далі дотримувався цієї постанови, яку раніше розробив для народної бандури.

Г. Хоткевич виробив два основні підходи для формулювання своєї праці та розуміння бандури, її можливостей, а саме – класичні кобзарські традиції, з одного боку, і сучасну музичну культуру, з другого. У підході Г. Хоткевича утверджується фольклорна лінія, побудована на традиції народних співців, але ми бачимо, що в ній уже проступають і нові якості.

«Бандура та її репертуар» Г. Хоткевича (Хоткевич 2009) мала велике наукове, практичне та педагогічне значення через висвітлення актуальних питань відносно відновлення старих кобзарських традицій.

Не знаючи всіх досягнень кобзарської традиції або нехтуючи ними, не можна правильно пізнати стильові особливості різних виконавських шкіл, властивих народній практиці, і складно розкрити правдиву кобзарську традицію без чого вона не може розвиватися тепер і в майбутньому.

Винятково важливе значення для відродження старосвітського кобзарського звичаю та дослідження історії кобзарства має й підхід Г. Хоткевича до розширення репертуару на народній бандурі. Як артист він уже в молодості зрозумів різницю між народним кобзарюванням та постаттю сценічного бандуриста. Г. Хоткевич стояв на тій позиції, що наслідувати народних співців-кобзарів на сцені не можна, бо це тільки їх передражнювання. Він описував народного кобзаря, який *«протягом 50 штрихів додасть 5 звуків акомпанементу, і все одно люди слухають, а коли культурний співець заграє музичну*

разу не 50 разів, а лише 10, то вже починають позіхати слухачі» (Хоткевич 2009, 13).

Г. Хоткевич у своїх ранніх творах намагався наслідувати творчість кобзарів, а на підставі народного мотиву чи мотивів творити «по силі свого розуміння».

У творах для народної бандури Г. Хоткевич застосував різноманітні глісандо, арпеджіо та обертони, щоби розширити можливості акомпанменту. Композитор С. Людкевич був здивований і писав «що він підніс бандуру до справжнього рівня професійності...» (Людкевич 1906, 109).

Г. Хоткевич розробив жанр мелодекламації – читання поезії під супровід ніжних звуків бандури – і зауважив, що рояль з його темперованими інтервалами до природного людського голосу підходить менше. Як учений і бандурист глибоко цікавився конструкцією бандури, ретельно це вивчав, навіть сам робив її в силу власних можливостей. Він аналізував всі іконографічні джерела того часу, відвідував народних майстрів, які виготовляли інструменти, зауважуючи кількість струн, традиційні способи виготовлення інструментів, а також строї, які використали кобзарі і вплив їхньої гри на форму і будову бандури. Всю цю інформацію він виклав у праці «Бандура та її конструкція», яка, як уже знаємо, за життя автора не була видана.

Перша бандура у Гната Хоткевича була роботи сільського скрипкового майстра Арсентія Мови (Остапенка), який жив у м. Деркачів, де Г. Хоткевич часто проводив літо. Це була бандура, схожа на інструмент сліпого кобзаря дядька Павла, який жив напроти хати, де перебував Г. Хоткевич у ті літні дні. Цей інструмент не мав пружини під декою і деку скоро потягло. Хоткевич сам розібрав інструмент, утончив спідню деку і привів до порядку верхню деку, поставивши відповідних пружин та душки.

Г. Хоткевич визначає вплив способів гри на функцію конструкції бандури і навпаки – як конструкція бандури впливала на техніку гри на інструменті. Він описує проблеми стабілізації інструмента та параметри для створення нових зразків, включаючи такі деталі, як кількість струн, віддаль між струнами на підструннику й на обичайці, принципи виготовлення коряка і звукові властивості використання різного матеріалу, традиційні методи покривання лаком інструмента та його шліфування.

На думку дослідника та етномузикознавця І. Мацієвського, Г. Хоткевич в галузі систематизації музичних інструментів швидше розробив систему цілісної інструментознавчої концепції, ніж його сучасники (Мацієвський 2002, 3). В комплексному дослідженні термінології, морфології, ергології, звуко-рядів, строїв, артикуляції, виконавської техніки, генези, еволюції, функціонування в побуті, в суспільстві та в музичній практиці.

Г. Хоткевич розкрив систему музичної інструментальної культури українців, показав свою компетентність, широту світогляду і зробив значний внесок в етномузичну науку.

Видатний український художник, етнограф та фольклорист Порфирій Денисович Мартинович (1856-1933) залишив нам чимало матеріалів про автентичне кобзарство на землях колишньої Гетьманщини. На думку К. Черемського (Черемський 2006) ніхто з когорти етнографів та художників не заглиблювався до такої міри у творчість носіїв українського епосу як П. Мартинович. На думку О. Боряк, в особі П. Мартиновича «... ми маємо унікальне поєднання в одній особі записувача та блискучого знавця, а також виконавця дум, який особисто належав до «корпорації кобзарів» (Мартинович 2012, 24). Деякі з фольклорних матеріалів під назвою «Українські записи Порфирія Мартиновича» публікуються на сторінках науково-популярного часопису «Киевская старина» за 1904 рік, а в 1906 році «Українські записи.» виходять окремим виданням.

Аналізуючи художню й етнографічну спадщину митця, М. Будник говорив, що у своїх двох постатях – художника й етнографа – П. Мартинович був справжнім кобзарем-вустівником. Його погляд на світ – це погляд вжитого в українську традицію мистця. Він зробив велику працю яку, на жаль, можуть оцінити далеко не всі.

К. Грушевська відзначала, що «тринадцятилітній або чотирнадцятилітній Мартинович починає повний «курс» кобзарської науки, харківський кобзар Федорченко вчить його грати на кобзі і, як велить закон, уводить його до цеху. Се перший випадок в історії нашої етнографії такого повного «входження» дослідувача в той замкнений громадський круг, який він досліджує, – засіб, який задовго перед тим уживали різні англійські дослідники первісних народів. Як і там, сей спосіб дослідження виявився надзвичайно корисним, бо дав Марти-

новичеві надзвичайне знання побуту того замкненого старцівського світу, повз який проходило стільки збирачів, не можуть його пізнати вповні.

У літній час П. Мартинович мандрував селами і містечками Полтавщини, Чернігівщини та Харківщини, де спілкувався з кобзарями та лірниками. Пригнічений матеріальний стан та збавлене здоров'я наблизили його до соціального стану мандрівних співців та викликали розуміння трагедії незрячості. Він створює свій особистий «емпатичний» метод збору й опрацювання фольклорного матеріалу.

Крім записів текстів кобзарського репертуару, П. Мартинович дуже багато корисної інформації записав про навчання та про передавання навичок техніки гри на народній бандурі, зафіксував чимало імен кобзарів, про яких ніде й нічого не зафіксувалося. На базі цих нотаток можна відтворити генеалогічне дерево передавання кобзарських знань від одного кобзря до другого.

Архіви П. Мартиновича залишаються авторитетними першоджерелами для багатьох дослідників традиційної культури і складають важливу частину рукописного фонду Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, де вони зберігаються. Деякі матеріали під назвою «Українські записи Порфирія Мартиновича» публікувалися на сторінках науково-популярного часопису «Киевская старина» та вийшли окремим виданням в 2001 р. О. Савчук підготував та перевидав у Харкові повний виклад наукових записок П. Мартиновича (Мартинович 2012).

Видатний український вчений-етномузиколог Ф. М. Колесса відомий як теоретик ритміки народнопісенної творчості, засновник структурно-типологічної методи в Україні, в основі якої лежить дослідження природи української пісні з позиції органологічної єдності музики і слова. Найважливіша його праця для бандуристів та інструментознавців пов'язана із транскрипцією кобзарських дум.

Науковий досвід Ф. Колесси сформувався на попередніх працях М. Лисенка, О. Сластіона, Г. Хоткевича, О. Фамінцина та працях європейських дослідників. Його історичні, морфологічні та інструментознавчі описи бандури, кобзи та ліри відповідають рівневі етно-інструментознавчих досліджень того часу.

В 1908 р. Ф. Колессу запросили до експедиційної роботи над думовими рецитаціями, які співали сліпі кобзарі у супроводі бандури та ліри, за допомогою фонографа. У трьох кобзарських центрах робота зосереджувалася на співі кобзарів полтавської та харківської традиції. Ця праця вилилася у фундаментальне видання – «Мелодії українських народних дум», перший том, якого вийшов друком у 1911 р.

Згадані транскрипції становлять собою нотації співу та супровідної гри, а також й транскрипцію деяких інструментальних творів. Їх особливість у тому, що це були перші транскрипції кобзарського репертуару, зроблені з допомогою фонографа.

Ф. Колесса нарікав на недосконалість тодішнього фонографа, але вважав, що *«вірне записування кобзарських рецитацій та бандурної гри – єдино можливе лише при допомозі фонографа»* (Колесса 1911, 177). Все ж таки, він писав, що *«передача нотним письмом імпровізованих мелодій дум разом із бандурною грою зустрічається з великими, часом непереможними, труднощами»* (Колесса 1911, 177).

Із 65 транскрибованих Ф. Колессою дум, 15 мають цілісний вигляд, де транскрибовані мелодія співу та інструментальний супровід. 25 транскрипцій, які можна використати для аналогічної реконструкції, у 25 творах уривки фрагментарні, але за ними можна визначити виконавський стиль певного співця. У жодній з дум не вдалося «схопити» (термін Ф. Колесси) повністю інструментальної гри, хоч деякі фрагменти досить обширні і дають уявлення про особливості строїв та способів гри у зразках, де нотується інструментальна гра.

Думовий кобзарсько-інструментальний стиль харківсько-полтавської традиції значно різниться від слухових нотацій, зроблених 35 років раніше М. Лисенком від кобзаря Остапа Вересая. Поряд із відмінностями регіонального та індивідуального стилю й розбіжностей, які з'явилися у нотуваннях («слухових» та «фонографічних») викликані відмінностями між інструментами, на яких виконувалися думи, а саме цитро-подібної бандури та лютне-подібної бандури (М. Хай, В. Кушпет та інші називають її кобзою). Вони відрізняються способом гри та строєм, що диктували особливості мелодико-гармонійного складу, штрихів, акордики. М. Лисенко і Ф. Колесса досягли такого рівня деталей і глибини відтворення, що можна було відрізнити індивідуальні стилі виконавця. На

думку М. Хая, транскрипції та досліді Ф. Колесси над інструментальною музикою слугували і продовжували служити за методологічний і теоретично-практичний дороговказ для українських етноінструментознавців новітньої генерації (Хай 2015, 60). М. Хай також вважає, що транскрипції Ф. Колесси з допомогою фонографа відкривають нову добу, яка відрізняється від «слухового» періоду, який він визначив як «фонографічний» період вивчення інструментальної культури усної традиції українців, і що робота Ф. Колесси стала стимулом для інших дослідників етноінструментознавства та для фіксації фактури інструментальної музики, її орнаментики, мікроалтерації та мікро мелізматики (Хай 2015, 60).

Ф. Колесса не мав можливості докладно описати стиль гри на інструменті кожного кобзаря, як це зробив М. Лисенко, адже з багатьма з них він не був особисто знайомий і не бачив, як вони грали й як вони володіли технікою гри на бандурі. До того ж, валикові записи мали певні вади, моделюючи, зокрема, лише голос виконавця, а не звучання бандури, а деякі записи були зроблені зовсім без бандурного супроводу. Запис, зроблений на одному апараті, міг пришвидшуватися чи сповільнюватися при спробі відтворення його на іншому. Низькі та високі звуки на записах погано відтворювалися (Хай 2015, 63). Г. Хоткевич зазначив, що Ф. Колеса, не знаючи чи не уявляючи техніки видобування окремих тонів на бандурі, переплутував руки, не виставив такі потрібні знаки, як «legato» та «staccato». Він зазначив також, що так, як дослідник розписав, виконувати пасаж на бандурі важко, бо невідомо, якою рукою та яким штрихом грати (Хай 2015, 60).

Не зважаючи на те, транскрипції Ф. Колесси були на той час великим і значним подвигом і залишаються зразком, як слід працювати за важких обставин (Хай 2015, 60).

Серед робіт, авторами яких виступають бандуристи-виконавці, торкаючись не тільки педагогічно-методичних і репертуарних проблем, а й історичних та інструментознавчих, слід відзначити, як найбільш інформативно насичені, видання «Кобза та кобзарі» Василя Ємця (Берлін, 1923) (Ємець 1923).

Книга В. Ємця «Кобза та кобзарі», що вийшла друком у Берлінському видавництві «Українське слово» – масштабне дослідження з історії походження інструмента та виконавства на ньому. Витримане згідно історико-хронологічного принципу,

дослідження складається з передмови та шести частин («Кілька слів про український національний інструмент», «Кобзарські співи», «Кобзарі старих часів», «Сліпі кобзарі й відродження кобзи», «Кобзарські братства» та «З життя українських бардів»), біографічний додаток до видання, в якому фактично вперше були згруповані роботи стосовно кобзарства, зробив З. Кузеля. Книга В. Ємця виявила глибокі знання автором виданих на той час наукових (етнографічних та музикознавчих) досліджень кобзарства – робіт П. Куліша, М. Лисенка, П. Мартиновича, О. Сластіона, Ф. Колесси, Д. Ревуцького, М. Сумцова та Г. Хоткевича. Він подає не лише історичні портрети, характеристику інструментів і репертуару кобзарів, особливості їх групування у братствах, навчання та виконавства, а й веде мову про історичні відмінності етапів розвитку кобзарства, значну увагу надаючи специфічним змінам у цій традиції й на початку ХХ ст. – становлення бандурного музикування, ансамблевих форм гри, навчання письмовій традиції, а також його незмінну особливу духовну роль у культурі українців.

У своїй праці В. Ємець покликається на попередні на друковані праці Ф. Колесси та Д. Ревуцького, що включають чимало статей з журналу «Киевская старина». Автор аналізує ці матеріали з точки зору виконавця на сучасній, більш удосконаленій уже в той час діатонічній бандурі, і описує деякі моменти, які він сам пережив у періоді, коли традиційні кобзарі почали вчити зрячих і виступати на сцені на початку ХХ століття.

К. Квітка відомий як один з основоположників професійної української музичної фольклористики, теоретик-аналітик пісенної творчості українців, музичний соціолог та один з найяскравіших представників української кобзарознавчої та інструментознавчої наукових шкіл.

У ранніх роках К. Квітка формувався як учений під безпосереднім впливом М. Лисенка й разом з Лесею Українкою активно допомагав Ф. Колесси у записах на фонограф співів традиційних кобзарів та інформації про них.

20-і роки ХХ ст. початок самостійних досліджень К. Квіткою над народною музичною культурою українців, поштовхом до яких став складений ним запитальник-квестіонар та спостереження над побутом українських кобзарів та лірників.

У дослідженні-питальникові «Професіональні народні співці й музиканти на Україні: програма для досліду їх діяльності

та побуту» (Квітка 1924) зустрічаємо такі розмірковування, які становлять велику наукову вартість як для документальної характеристики самого предмету, так і для означення тогочасного стану його вивчення. Праця містить значний методологічний, історико-порівняльний матеріал, включає спроби характеристики суті української епічної традиції на матеріалі досить вагомої кобзарознавчої літератури. Питання питальника побудовані з глибоким знанням фактичних даних місцевих кобзарських традицій, які на думку вченого, потребували докладнішої конкретизації, перевірки та уточнень. К. Квітка спрямовує увагу дослідників на таких проблемах, як а) громадське становще, б) артистична діяльність народних співців та музикантів, її форми, в) репертуар, г) наука, д) товариські відносини й організація, е) знання й погляди, є) околишній вигляд, ж) фізичний стан, з) інструмент, и) поводитир, і) хатне життя, господарство, помічні заробітки, ї) інші народні музики (торбаністи, бубніти, цимбалісти дударі, трембітарі і т.д.). Питальник об'ємний і його можна з успіхом застосувати як найбільш загальний питальник-квєстіонар етноорганолога.

Програма дослідження щодо побуту та діяльності кобзарів і лірників спрямована на те, щоб знайти відгук не лише у музикознавців, а й серед простих людей, що молоді дослідники виявлять зацікавленість, бажання цим займатись, користуючись питаннями програми і не тільки. К. Квітка зазначав, що «кроме вымирания кобзарей появился новый фактор, который заставляет нас спешить записывать их пение; это изменение манеры их [исполнения] под влиянием интеллигенции и концертной эстрады, на которой кобзари стали часто выступать» (Квітка 1924, 280). Він також наголошував на тому, що роздобути необхідний матеріал для вивчення соціальних відносин можливо в тому випадку, коли збирачі не будуть обмежуватись лише загальними питаннями (щодо програми), але й даними докладних біографій та характеристик окремих виконавців. Поряд з фактичними матеріалами допоміжне значення можуть мати анекдоти, розповіді, пісні та прислів'я, які характеризують побут та світогляд професійних народних співців й музикантів.

Через 4 роки (1928) після виходу в світ «Програми дослідження діяльності та побуту професійних народних музикантів на Україні», з'явилась робота під загальною назвою «К изу-

чению быта лирників». До неї увійшли матеріали, які зібрали К. Квітка та В. Прус, а також широкі коментарі та висновки.

Чимало зробив для вивчення та популяризації феномену кобзарства й Микола Грінченко (1888-1942). Він перший з музикознавців, написав працю про історію української музики, де чимало місця присвятив бандурі та феномену кобзарства, а також появі новітнього бандурного музикування. Разом з К. Квіткою він очолював науково-дослідний відділ Музичного товариства ім. М. Леонтовича і викладав у Київській консерваторії, а з 1938 р. очолював Інститут фольклору АН УРСР. Він керував етнографічним ансамблем кобзарів з 1939 р. Протягом свого життя М. Грінченко був кількакратно репресований та віддалений від роботи в галузі української музики. Багато з його праць залишилися неопублікованими.

М. Грінченко автор понад 100 праць з історії української музики. Багато з його ранніх наукових творів присвячені проблемі виокремлення української народної музики від «общерусської» та концептуальному осмисленні історичної ролі музичної культури. Останні роки свого життя М. Грінченко зосереджував свою наукову діяльність на проблемах народної творчості, між іншим і на кобзарстві та думках, створив панорамний огляд історії національного-музичного фольклору. В останні роки життя він планував створити підручник з українського фольклору, який не вдалося закінчити.

Чільне місце в дослідженнях історії кобзарства та бандурного музикування належить Андрієві Гуменюку. З-під його пера вийшло ряд праць з питань народної музики та монографія, присвячена питанню українських народних інструментів, між якими є і бандура. Він також виконав перше повоєнне дослідження про народний інструментарій та захистив кандидатську дисертацію з цієї проблеми, яка була доповнена й перероблена на монографію «Українські народні музичні інструменти» і видана в 1967 р. (Гуменюк 1967).

В цій праці А. Гуменюк подає коротку та стислу історію бандури і, зокрема, народної бандури, як невід'ємної частини цієї історії. Автор характеризує строї певних народних бандур, однак не зазначає, в якому контексті вони використовувалися, тобто чи кобзар перестроював бандуру і якщо так, то для яких саме творів. Автор більше приділяє увагу описові та становленню «академічної бандури», докладному описові різного

роду удосконалень та іншого «прогресу», які фактично відходять від народної естетики. Висновок праці зводиться до заклику подальшої модернізації та удосконалювання народних інструментів, пристосування їх до потреб сцени та композиторської музики, а також розхвалювання прогресу в удосконаленні народних музичних інструментів завдяки благородному ставленні радянської влади та комуністичної партії. Праця А. Гуменюка наприкінці 60-их- поч. 70-их років ХХ століття стала поштовхом для виникнення цілої низки т. зв. «оркестрів українських народних інструментів», а наукова критика його постулатів дозволила сучасним етноінструментознавцям поставити питання про принципову відмінність народних інструментів від так званих «академічних», «удосконалених», «самодіяльних».

Відтак, автор цього дослідження ставить питання: чому і для чого та й чи потрібно взагалі знову винаходити та удосконалювати народні інструменти, коли більш удосконалені інструменти сьогодні існують в симфонічному оркестрі та в академічному музичному світі і є самостійними культурними явищами? Крім цього, народні інструменти не складні до вивчення та гри у порівнянні з тими, що мають аналоги в сучасному симфонічному оркестрі.

У дисертації «Розвиток кобзарського мистецтва в Україні» (Омельченко, 1968) Андрій Омельченко стисло висвітлив специфіку мистецтва гри на бандурі радянського часу, а також еволюцію бандури, як музичного інструмента, її технічного удосконалення та різні способи гри на ній.

Дисертант звертає увагу на те, що в літературі часто зустрічаються суперечливі відомості про кобзу, що помилково зближує українську кобзу з румуно-молдавською кобзою, адже остання, по суті, є відмінною від українського народного інструмента. Дослідник вважає кобзу попередницею бандури і схиляється до того, що це лише дві назви одного й того ж інструмента. Він також стверджує, що первісна кобза мала ще назву козацької лютні і різнилася тим, що мала пряму головку, а замість «хорів» струн – поодинокі. До того ж, учений вважає, що замість ладів бандура набула приструнків.

А. Омельченко характеризує торбан як інструмент чужоземного походження, який в Україні почали називати «панською бандурою» і що цей інструмент не набув поширення

в народі, швидко забувся через панське походження та побутування. Автор також описує процес удосконалення бандури майстрами-конструкторами, які нібито могли почати працювати тільки після революції. Він вважає, що головне завдання сучасних бандуристів полягає в тому, щоб скерувати увагу на поєднання київського та харківського способів гри на бандурі.

Пізніша праця Б. Кирдана та А. Омельченка «Народні співці-музиканти на Україні» (Кирдан, Омельченко, 1980) – одна з перших праць з історії кобзарства та бандурного музикування, в якій після відлиги 60-х років віддзеркалено зростаюче зацікавлення кобзарством, його нищення і стагнації в той час. Вона була написана в руслі вимог тодішньої системи комуністичного всевладдя, тому чимале місце тут посідає радянська концепція ролі кобзарів у політичних (Кирдан, Омельченко 1980, 3) та у визвольних-політичних процесах України (Кирдан, Омельченко 1980, 9). Таким способом акценти у ній були виведені ледве не комедійно на сумнівних фактах, як-от «червоність» обкладинки підручника гри на бандурі В. Овчинникова, участь сліпих бандуристів у розповсюдженні політичних портретів політичних діячів (Кирдан, Омельченко, 1980, 55) тощо. Такі обставини зумовили факт того, що у монографії також мають численні білі плями. Скажімо, у розділі про перші підручники гри на бандурі оминається згадка про «Самовчитель» М. Домонтовича та про діяльність бандуриста В. Ємця, хоча автори володіли такою інформацією.

А. Омельченко вперше після репресій 30-х років висвітлив роль Г. Хоткевича у переході бандури у деривативну форму мистецтва та вивчення українських народних інструментів, у праці подається аналіз творчості слобідського кобзаря І. Кучеренка, який зазнав у свій час репресій від радянської системи. Автор вперше звертає увагу на його володіння технікою гри на бандурі та вклад у створення концертного бандурного музикування.

Стаття «К вопросу о украинской кобзе» К. Верткова (Вертков 1973) присвячена з'ясуванню питання про походження кобзи. Автор розглядає різні теорії цього походження: 1) кобза в процесі трансформації перетворилася в бандуру і перестала існувати, 2) терміни «кобза» та «бандура» лише дві назви того самого інструмента, 3) бандура, як більш досконалий інструмент

прийшла і витіснила кобзу і 4) українська кобза споріднена з румунською чи молдавською.

Вчений дійшов переконання (мабуть, через спородненість термінів, які використали в Україні та в Молдавії), що кобза була більше схожа на лютнеподібний інструмент, а бандура – на цитроподібний.

Він описує згадки про термін «кобза» в старовинних словниках, триструнність первісної кобзи, в деяких місцях згадує про 8-и струнний інструмент, а також про те, що терміни «кобза» та «бандура» потім перепліталися. К. Вертков доходить висновку, що терміни «кобза», «бандура» і «ліра» часто в народі використовувалися як синоніми.

К. Вертков зіставляє зображення на народних картинах «Козак Мамай», інструментів, які зустрічаються у двох різних формах – тамбуроподібній і лютнеподібній. Він також зауважує, що інструменти на картинах зустрічаються з ладами і без ладів, що деякі інструменти на зображеннях мають і приструнки (переважно 4).

Дослідник звертає увагу, що вже на початку XIX століття терміни «кобза» та «бандура» існували як синоніми, що, згідно свідчень Ф. Берхольца, Я. Штелина і І. Белермена, рання бандура приструнків не мала.

У зв'язку з тим, що термін «кобза» не зустрічається в ранніх документах та письмових пам'ятниках Київської Русі, дослідник висловив думку, що інструмент з'явився пізніше, у XIV столітті.

Вагомою теоретичною і практичною базою для аналізу виконавства на народній бандури стали ґрунтовні студії доктора мистецтвознавства Софії Грици. Сфера її зацікавлень сягає дослідження співвідношення традицій і новацій у кобзарстві, світогляді носіїв дум, загальній системі репертуару кобзарів-бандуристів, зокрема її епічної складової. Цьому сприяє і її редакторська робота в публікації стародавніх і сучасних дум автентичних виконавців.

Збірник «Думи» (2008) містить всі музичні транскрипції українських дум, які були відомі до часу друкування праці. Тут крім транскрипцій, раніше здійснених М. Лисенком та Ф. Колесою, зокрема включені транскрипції таких концертних бандуристів виконавців дум, як О. Чуприна, І. Рачок, П. Гузь, Г. Ільченко, які супроводили свою гру на більш сучасних «удо-

сконалених» інструментах. Також в праці видруковано транскрипції дум у виконанні лірника А. Гребеня.

Найцікавіші з надрукованих транскрипцій ті, які були зроблені авторкою із записів виконання Г. Ткаченком, який грав на народній бандурі традиційним способом слобідських кобзарів. Надруковані у збірнику думи «Про Федора Безрідного», (в двох варіантах #81, 82), «Плач невольника» (#83), «Про сестру та брата» (#84). До його також ввійшло чимало з бандурного супроводу, також показано технічні можливості гри на народній бандурі.

Вагомий внесок у світову інструментознавчу науку зробив І. Мацієвський (231). Числені його публікації присвячені проблемам народно-інструментальної музики. Серед них слід відзначити дві статті дослідника «Народный музыкальный инструмент и методология его исследования» (1980) та «Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки» (1987), в яких автор розглядає основні проблеми і аспекти вивчення народних музичних інструментів, методології їх дослідження, подає ідентифікацію українських народних інструментів.

Низку праць присвятив народній бандурі, кобзарству та виконавцям на народній бандурі та споріднених інструментах автори цієї розвідки. Наші дослідження охоплюють як проблеми походження та розвитку бандурного інструментарію, так і творчу характеристику маловідомих і видатних постатей виконавців та дослідників кобзарства. Чимало робіт В. Мішалова також присвячено науковій спадщині відомого культурного діяча, письменника і бандуриста Гната Хоткевича. Це, зокрема, редагування, перевидання та вступні статті до монографії Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу», всіх доступних частин «Підручника гри на бандурі», а також праць «Бандура та її репертуар», «Бандура та її конструкція», «Бандура та її можливості», післямови до видання другого варіанту «Музичних інструментів українського народу».

Науковим узагальненням студій В. Мішалова, які започаткувалися в Австралії, а продовжилися в Україні та в Північній Америці, був захист дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства на тему «Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі» (Харків, 2009) (Мішалов 2009) яка стала основою монографії

«Харківська бандура» (Мішалов 2013). У роботі проаналізовані мистецькі здобутки виконавства харківських бандуристів, не лише зрячих академічних професіоналів, але й традиційних кобзарів, які грали на народній бандурі, загальні принципи формування репертуару та технічні засоби, що ґрунтуються на харківському способі гри як на традиційній бандурі, так і на «академічних» її заміниках деривативах.

Доктор філософії Андрій Горняткевич (Едмонтон, Канада) – автор аналітичних статей із проблем традиційного кобзарства, особливо лебійської мови, опису виконавських стилів бандуристів діаспори. Вчений порушує актуальні питання та захищає різні положення, які вивчалися в перехідний період. Актуальними залишаються й поставлені ним питання про відношення між автентичним кобзарством та академізмом, що найбільш поширене у поглядах бандуристів Західної України міжвоєнного періоду та в певних середовищах української діаспори.

Крім низки статей, він зредагував та підготував до видання «Кобзарський підручник» та збірку творів З.Штокалки для бандури. Ці праці мали вплив на світогляд бандуристів в Україні. Вчений також зробив та підготував до друку переклад «Кобзарського підручника» З. Штокалки, який до сьогоднішнього дня залишається єдиним надрукованим підручником для бандури англійською мовою. Причин видання англійського перекладу підручника З. Штокалка було кілька: 1) дати людям та науковцям, які не володіли українською мовою, доступ до матеріалів про бандуру та гру на ній, 2) подати тій частині молоді української діаспори в Північній Америці, яка слабо або зовсім не володіла українською мовою, базу та вказати на необхідність далі удосконалювати свої знання в галузі української мови і ближче пізнавати культуру своїх предків саме через один із найхактерніших її виявів – традиційну народну бандуру.

Праці визначної вченої Надії Супрун відкрили чимало невідомих сторінок в інструментознавстві, загальнокультурному напрямі у вивченні українського інструментарію, бандури і народної бандури. Перші свої досліді вона здійснила відносно діяльності Г. Хоткевича на ниві етноінструментознавства. На основі зібраного матеріалу про першого в Україні дослідника системної органології в 1986 р. в Ленінграді Н. Супрун успіш-

но захистила кандидатську дисертацію. Згодом вийшла її монографія «Гнат Хоткевич – музикант». Музикознавець висвітлює широку культурну діяльність Г. Хоткевича у галузі фольклористики та музики, відкриває велику кількість архівних джерел, до того часу невідомих і не досліджених.

Авторка ретельно висвітлює внесок Г. Хоткевича в практику та теорію кобзарського мистецтва. Вона аналізує ранні твори Г. Хоткевича для народної бандури, які він готував до друку ще в 1912 р., і описує його композиторські задуми для бандури. На жаль, покладаючися на досвід бандуристів Київської академічної школи гри на бандурі, які в той час мало що знали про спосіб гри на бандурі харківської традиції, Н. Супрун у своїй праці не могла до кінця усвідомити різницю між бандурами харківського та київського типу та визначити напрям в конструкції та в техніці гри Г. Хоткевича в галузі кобзарського мистецтва.

Серед послідовників кобзарознавців етнографічного напрямку виокремлюється постать американського дослідника української народно-традиційної інструментальної та кобзарської традиції В. Нолла (266–271). На базі основоположних підстав американської компаративістики цей дослідник української етномузикознавчої скрабниці з-поміж інших таких дослідників вирізняється тим, що він позбавлений структуралізму й заформалізованості, що йому властивий живий, історично, суспільно й практично заземлений підхід до з'ясування тих чи інших проблем.

Він правильно відрізняє автентичну кобзарську традицію виконання на народній бандурі від фольклорної самодіяльності, яка існувала підміняючи собою справжньою автентичну народну музику.

М. Хай критикує англومовну працю Наталії Кононенко вважаючи її менш фаховою і менш конкретною, щодо етноінструментальної та етнографічної аргументації (Хай 2015, 85). В праці Н. Кононенко зосереджується увага на побуті сліпих бандуристів, їх незрячості як головний параметр дослідження. Авторка не відрізняє гри виконавця на традиційному інструменті від гри на бандурі-деривативі. У неї не йдеться про те, чи взагалі виконавець володіє традиційними чи більш академічними прийомами гри і репертуаром. Ця остання інформація дуже важлива, адже українські культурні діячі та інтелігенція

«для добра справи» часто втручалися, щоб «допомогти» сліпцям вивчити гру на більш «удосконалених» інструментах та навчати більше «сучасного» репертуару.

Прикладів подібних вчинків досить багато. Ще М. Т. Рильський подарував сліпому бандуристові Єгору Мовчану удосконалену бандуру київського типу з додатковими півтонними хроматичними струнами, які заважали йому грати по приструнках лівою рукою. Йому було важко переучитися, адже фактично довелося повністю поміняти школу гри на інструменті, і до кінця своїх днів Є. Мовчан мав труднощі, граючи на ній.

У Н. Кононенко головний об'єкт дослідження – сучасний сліпий бандурист Павло Супрун, який грав на великій удосконаленій концертній бандурі з механізмом для переключення виробництва Чернігівської музичної фабрики ім. П. Постишева. До того ж, він відвідував лекції у народній консерваторії, де вивчав народні пісні, які були спеціально оброблені та перекладені для бандури. Наслідуючи таких концертних артистів, як Ф. Жарко, який співав народні пісні академічно поставленим голосом, він, незважаючи на фізичну сліпоту, не знав і не міг знати елементарних способів традиційної кобзарської співогри. Таким чином праці Н. Кононенко – приклад концепції академічних виконавських засад, які тільки номінально пов'язані з традицією.

Такі вузлові питання, як зв'язок виконавця з інструментом, традиційним способом гри, традиційним репертуаром, традиційною манерою виконання, проблеми автентичності виконання не властиві дослідженню Н. Кононенко, адже воно написано, виходячи з інших основоположних підстав.

Монографія Миколи Підгорбунського «Кобзарський рух в Україні (XVI-XIX ст.)» присвячена історії становлення і розвитку кобзарства. На відміну від більшості праць того часу, які звертали увагу головно на удосконалену «академічну» бандуру, дослідник сміливо переглядав всі матеріали з перших джерел. Автором відтворена цілісна картина становлення та розвитку музичних цехів та старцівських товариств. Проаналізовано етапи розвитку кобзарства, репертуар та заробіток мандрівних музикантів. Досліджено побут, звичаї, репертуар кобзарів та лірників у різних соціально-економічних та історичних умовах і причини руйнування вікових

традицій мандрівних музикантів У додатку подано словник лебійської мови.

Та все-таки, автор праці не звертає належної уваги на причини створення та не аналізує різниці між трьома історично відмінними регіональними кобзарськими осередками. Також у дослідженні ми не знаходимо даних про розвиток різних традицій, які виникали у регіонах, не названі ознаки і чинники, які впливали на специфіку традиції: репертуар, способи гри на інструментах. Не вказано і на зміни, які відбулися в конструкції традиційної бандури в кінці ХІХ століття, не йдеться і про вплив Г. Хоткевича та української інтелігенції на формування сценічного концертного бандурного виконавства.

Використовуючи матеріали М. Лисенка та Ф. Колесси, а саме етноінструментознавчі описи та нотні транскрипції репертуару разом з іконографічними матеріалами, Володимир Кушпет зробив спробу реставрувати старосвітську кобзарську виконавську школу.

Дослідник поклав початок такому напрямкові досліджень, як реставрація забутих форм на базі попередніх описів. Він зробив успішну спробу відновити гру на старосвітських кобзарських інструментах і зібрав та надрукував самовчитель на цій основі «Самонавчитель гри на старосвітських музичних інструментах». На підставі записів М. Лисенка В. Кушпет відродив спосіб гри кобзаря О. Вересая. Вивчаючи техніку гри Г.Ткаченка на старосвітській бандурі та записи Ф. Колесси, В. Кушпет реконструював стрій та техніку гри деяких слобідських кобзарів, а на основі записів М. Лисенка відродив техніку виконавства на торбані.

Вже після виходу України з табору радянської системи чимало фондів, які були недоступні та закриті з різних причин, нарешті стали доступними для дослідників. Заховані «під трьома замками» рукописні фонди П. Мартиновича в галузі кобзарства, нині, нарешті, стали доступними для їх вивчення. На базі цих та подібних матеріалів В. Кушпет у монографії «Старцівсто» повністю узагальнив усі дані, опубліковані раніше, які відносилися до традиційного кобзарства, завершив своє дослідження про народну бандуру і ліру та традиційне виконавство мандрівних співців. Дослідження В. Кушпета становить собою новий погляд на діяльність мандрівних старців-музикантів. На основі багатьох джерел автор досліджує феномен

старцiвства в контекстi європейської iсторiї. Він звертає увагу на високу духовну мiсiю кобзарiв та лiрників у життi українцiв протягом кiлькох столiть. У працi висвітлено устрiй професiйних об'єднань мандрiвних кобзарiв, бандуристiв та лiрників, систему їхнього навчання i таємницi так званих «Устинських книг».

Чимало мiсця в монографiї вiдведено питанням реконструкцiї старосвiтських музичних iнструментiв та способiв гри на них.

Найцiкавiшим наслiдком усiєї роботи В. Кушпета стало вiдкриття старосвiтської системи виконавства та її реконструкцiї. Суть цiєї виконавської системи, вважає дослідник, закладена у формах дум. Він доводить, що iмпровiзацiйна форма викладу характерна не тiльки для виконання дум, а й для бiльшості народнопiсенних жанрiв. Вiдродження В.Кушпетом зниклої традицiї музично-мовної iмпровiзацiї дозволить пiдготувати музикантiв, якi б володiли iмпровiзацiєю у спiвi та гри.

У 2016 р. В. Кушпет пiдготував до друку та видав збiрник «Кобзар Остап Вересай, його музика та виконувани ним народнi пiснi», який укладався з репринтiв рефератiв, зачитаних О. О. Русовим та М. В. Лисенком на засiданнi Пiвденно-Захiдного вiддiлу Iмператорського російського Географiчного товариства та вперше надрукованих за ухвалою цього товариства. Крiм двох рефератiв до змiсту збiрника входять ще й тексти творiв, спiваних Остапом Вересаєм та записаних П. П. Чубинським i О. О. Русовим, а також додаток з 22-ох творiв, зафiксованих рукою М. В. Лисенка. До збiрника додано два CD iз аудiозаписами всiх творiв кобзаря О. Вересая, якi зафiксував та поклав на ноти М. В. Лисенко у виконаннi В. Кушпета та його вихованцiв Павлом Ласкавчуком, Сергiєм Нечипоренком та Юрiєм Сковкiном. Видання включає i передмову, написану В. Кушпетом.

Перевидання цiєї працi репринтним способом дає дослідникам доступ до оригiнального вигляду цього рiдкiсного видання, яке згодом стало забороненим i знималося з полиць майже всiх бiблiотек. Майбутнi передруки в радянському часi в перекладi українською мовою мали численнi купюри, що мiстили iнформацiю, яка вважалася iдеологiчно «некоректною» або «не вiдповiдного художнього рiвня» та була вiдредагована. Таким чином спотворювалися погляди на виконавську кобзарську

традицію О. Вересая. Додаток вступної статті та аудіозаписів збагачує видання і вказує на велику практичну роботу, яку виконав В. Кушпет, аналізуючи та повертаючи назад із забуття те, чим довгими роками нехтувалося в закладах вищої освіти в Україні.

В 2016 році у київському видавництві «Темпора» вийшла фундаментальна праця В. Кушпета «Школа реконструкції виконавської традиції: ліра, кобза, торбан, бандура, спів». Вона складається з 8 томів. Школа реконструкції виконавської традиції є навчально-методичним посібником для практичного оволодіння стародавньою українською музикою на старовинних музичних інструментах. Цей посібник розрахований для опанування співу в супроводі кобзи та ліри (спів у заплачку), спів та гри на торбані, традиційне виконавство на бандурі, оволодіння основами ладової імпровізації, а також за допомогою музичних формул та збережених текстів реконструювати стародавні вокально-інструментальні композиції як думи. Її структура така:

Частина перша. Музично-теоретична основа реконструкції старосвітського виконавства. Частина друга. Українська колісна ліра. Третя частина. Кобза. Четверта частина. Бандура. П'ята частина. Торбан. Шоста частина. Старосвітський спів. Сьома частина. Реконструкція виконання старосвітських композицій (Дум). Восьма частина. Додаток.

В першій частині автор у передмові описує його шлях шукання і розуміння автентичності в українській народній музиці, а також його спілкування з культурним осередком відносно проблеми автентичності в українській музиці. Він ділить виконавців на струнно-щипкових інструментах на 3 категорії: 1). Козаки (які грали на кобзи «мамаївського» та «вересаївського» типів; 2). Придворні музиканти, де додає інструменти бандори, лютні, теорби та торбани; 3). Старці, де до попередніх інструментів додається і бандура з приструнками.

Автор пояснює свою концепцію народного інструмента та як саме відрізняються справжні народні інструменти від інструментів псевдонародних. У першому розділі йдеться про історію розвитку музики та музичних інструментів на Сході та в Європі, а також про їх розвиток в періоді Відродження та Бароко. Другий розділ присвячений музично-теоретичним аспектам реконструкції виконавської традиції, де докладно вхо-

дить в звукоряди дум та хроматизацію українських народних пісень, а саме альтерацію різних ступенів лад, музично-ладові особливості українських кантів XVIII-XVIII ст. та подає різні високоякісні кольорові зображення з рідкісних джерел.

Другу частину автор ділить на 3 розділи. У першому з них він переглядає походження колісної ліри; у другому йдеться про конструкцію, стрій, спосіб та прийоми гри; третій розділ присвячено практичному виконавству на колісній лірі.

Наступна, третя частина, містить огляд та аналіз матеріалів про кобзу. Вона поділена на 5 розділів: перший – про лютнеподібні музичні інструменти та їх вплив на еволюцію кобзи, другий – практичне виконавство на кобзі, третій – інструментальні перегри на кобзі; четвертий – основи ладової імпровізації; п'ятий – стилеві особливості супроводів до співу в контексті історії музики; шостий – реконструкція стародавньої кобзи.

Четверта частин праці В. Кушпета – це дослідження народної бандури. В ній автор звертає увагу на застосування терміну «бандура», українську бандуру, традиційні конструкції бандур, стрій бандур різних кобзарів, способи та прийоми гри на бандурі (чернігівський спосіб, полтавський спосіб, способи виконання інструментальних творів та супроводів до співу, традиційні супроводи до пісень та дум, причини дисонансів між супроводом і співом у традиційному виконавстві.

Торбан як музичний інструмент є предметом дослідження у п'ятій частині. Тут описано походження торбана, конструкція, стрій, спосіб гри, споріднених інструментів, (теорба, архілютня, теорбан), практичне виконавство на торбані, способи реконструкції торбана, гри на ньому та запис музики для торбана.

У шостій частині досліджується старосвітський спів, який автор ділить на дві групи: старцівський спів і шляхетський спів. У першому розділі розповідається про особливості старцівського співу, звукоряди на жаліб і весело, мелізми, музичний речитатив, імпровізації у співі, у другому – про музичні особливості шляхетського світського співу.

Сьома частина присвячена реконструкції виконання старосвітських композицій (дум). В ній описано структуру дум: вступ, виклад, закінчення; розділ 2: Зачин; розділ 3: Уступи; Розділ 4: Молитва. Додаток становить восьму частину. Це хрестоматія нот для кобзи, тексти, ноти для ліри, старосвіт-

ські композиції (думи), твори з репертуару лірника Івана Власюка, ноти для творів у супроводі торбану, ноти для творів у супроводі бандури, тексти творів у супроводі бандури, канти та пісні у супроводі бандури.

У центрі монографії М. Хая «Музично-інструментальна культура українців (Фольклорна традиція)» – складні проблеми історії, теорії та науково-виконавської реконструкції сучасного автентичного українського етноінструментознавства. У ній вперше здійснюється спроба опису, класифікації і структурно-типологічного аналізу традиційних музичних інструментів українців та музики, що на них виконується. Значний обсяг роботи займають описи кобзарських та лірницьких інструментів – гусел, гудка, народної бандури, кобзи Вересая, колісної ліри та придворного інструмента – торбана.

Вона присвячена вивченню традиційної інструментальної культури українців в історичному (засади становлення етноінструментознавчої школи), системно-етноорганологічному (опис інструментарію, структурно-типологічний аналіз музики, що на ньому виконується) та етно-органофонічному (народно-виконавському) аспектах.

Засадничою тезою дослідження, є те, що основою етнічного звукоідеалу в інструментальній традиції українців є не напливові-кітчеві та насильно впроваджені в музичному побуті т. зв. «народно-академічні» «стандарті» інструментального музикування, а традиційно усталені, хоча й істотно поруйновані стереотипи інтонаційно-стильового, жанрово-типологічного та виконавсько-інтерпретаційного мислення українців, збережені у свідомості народу на рівні достатньому для їх науково-реконструктивного відтворення.

М. Хай вперше робить спробу історичного осмислення процесів функціонування традиційних музичних інструментів в Україні, етапів і рівнів збереження та наукового вивчення явищ традиційного інструменталізму, він аналізує жанрово-функційну природу, типологічну структуру і виконавські особливості музики, синхронно відповідної даним інструментам і, ширше – середовищам їх поширення.

Остання праця М. Хая «Микола Будник і кобзарство» (2015) стисло подає унікальні новітні погляди та думки автора відносно кобзарства та лірництва. Крізь призму світобачення відомого діяча Київського кобзарського цеху Миколи Будника, власних спо-

стережень та експериментів у процесі багаторічного спілкування й активної співпраці з майстром, автор доходить важливих висновків про історичну сутність кобзарства в Україні, виникнення й еволюцію супровідного інструментарію та репертуару, що виконувався на цих інструментах. В дослідженні також йдеться про основи епічної та старцівської традицій в Україні, переглядається епічна традиція в Україні, зачіпаючи реалістичні та романтичні погляди на кобзарство, виникнення й еволюцію кобзарського інструментарію, генезу української епіки, маловивчені аспекти епічної традиції українців, процес переходу традиційної народної бандури до статусу деривативного інструменту, структуру кобзарських цехів та лірницьку практику в Україні. Також розглядається специфіка кобзарського інструментарію та репертуару: билини, думи, історичні пісні, псалми і канти. Разом з тим аналізуються балади, малі епічні форми та неепічні жанри, висвітлено будительську роботу М. Будника, порівняння його зі своїм наставником Г. Ткаченком, вплив кобзаря на формування імровізаційного стилю у виконанні його учня і послідовника. Праця включає чимало рецензій та публікацій, а також світлина, нотні транскрипції та аудіозаписи.

Вагомий внесок у вивчення кобзарства вніс й Костянтин Черемський. У його працях виконано системне дослідження форм і груп традиційного українського співоцтва, висвітлено феномен цього явища у контексті світової культури. Автор запропонував концептуальний підхід і залучення маловідомих джерельних матеріалів. Наукова вага праць К. Черемського полягає у тому, що в них автор з'ясував генезу й особливості розвитку різновидів традиційного українського співоцтва, виявив специфіку звичаїв, світогляду, творчості й побуту співців та їх взаємодію між собою. Окреме місце у дослідженні присвячено культурно-історичній і суспільній ролі традиційних співців й аматорів-бандуристів, репресивним діям владних інституцій по відношенню до них, аналізу особливостей виникнення і розвитку різновидів традиційного співоцтва.

Хоча узагальнення та висновки автора ґрунтуються на аналізі творчості традиційних слобідських кобзарів та бандуристів, він все-таки мало уваги приділяє специфіці способу та техніці гри на бандурі і мало подає інформації про те, чим вона відрізнялася від техніки гри полтавських, чернігівських кобзарів та київських бандуристів.

Праця Ірини Зінків «Бандура як історичний феномен» є інструментознавчим дослідженням, присвяченим генезі й еволюції бандури. В ньому зроблено огляд теорій їх походження. На основі аналізу археологічних, писемних та іконографічних джерел Євразії (IV ст. до н. е. – XX ст. н.е.) встановлено вихідні прототипи бандури виявлено міру впливу кожного з них на її формування, спосіб гри та манеру тримання інструмента, як визначальних ознак національної інструментальної традиції, досліджено походження її назви.

Також ґрунтовно окреслено складні шляхи еволюції бандури у XX – на початку XXI століть, визначено функції давніх інструментів в еволюції бандури у XX – на початку XXI століть, також узагальнено призначення давніх інструментів у ритуалах та формах мистецького відтворення, зокрема, шийкових хордофонів з народних картин «Козак Мамай». Показано вплив індоіранського музичного пласта на формування бандурного репертуару (думи), який позначився також на національно-характерних ритмо-часових та фактурно-просторових архетипах.

Праця І. Зінків складається з 4-х розділів.: 1) Бандура як предмет органологічних досліджень, 2) Історичні прототипи бандури, 3) Еволюція інструмента в кінці XIX – на початку XXI століть, 4) Генеза бандурного виконавства: спадковість духовної традиції.

У першій частині І. Зінків виконує огляд праць інструментознавців та майстрів-бандуристів, на підставі сучасних лексикографічних джерел з'ясовує походження термінів «кобза» і «бандура».

Далі дослідниця розглядає ліро-подібні інструменти, а саме морфологію та генезу ліроподібної гусли в слов'ян, робить огляд писемних джерел, вивчає вихідні прототипи ліроподібних гусел та морфологію типологічних аналогів слов'янських ліроподібних хордофонів, вивчає відомості про цитроподібні інструменти в писемних, лексичних та іконографічних джерелах та лютнеподібні інструменти IX-XVII століть в Західній Європі та на Русі-Україні, з'ясовує природу та особливості появи приструнків.

Третій розділ дослідження присвячений аналізу трансформації бандури від традиційної до академічної, а саме становленню бандури академічного типу, шляху удосконалення її від діатонічної до хроматичної.

Узагальненню значення інструмента в ритуалі, в дослідженні іконографічних та мовознавчих джерел, символіки козака-музиканта в народних картинах «Козак-Мамай», епічної традиції у Євразії, походження терміну і жанру думи, манери інтонування, принципів формоутворення та ролі інструментального супроводу, походження хроматизму в епічних жанрах, формі східної монодії. Проблеми витоків української епіки присвячено четвертий розділ праці І. Зінків.

Починаючи з 90-х років ХХ ст., формуються й основні Інтернет-сторінки про діяльність бандуристів. Серед них є чимало сторінок, що охоплюють значний історичний відтинок розвитку кобзарства: відомості про кобзарів, інструментарій, аудіо-продукцію, репертуар. Веб-сайти містять широку інформацію про діяльність кобзарів та бандуристів, творчі замальовки діяльності відомих виконавців – О. Вересая, Г. Гончаренка та ін. У мережі подано інформацію про різні типи бандур, аналіз конструкції, строю, якості струн, необхідні креслення і світлини.

Надзвичайно пізнавальними є й окремі дотичні відомості про кобзарів-бандуристів на деяких окремих сторінках. Найбагатша інформація міститься в межах веб-порталу «Брама» (в підкаталозі «Мистецтво і культура»). Це – відомості про окремих виконавців, окремі наукові розвідки українською чи англійською мовою, як, наприклад, «Українські міністрелі» та «Кобзарі і лірники» Наталії Кононенко (Едмонтон, Канада).

Крім того, важливі довідки можна отримати на сторінках віртуальної енциклопедії Вікіпедія (Wikipedia), в українських та англійських виданнях, зокрема про виконавців минулого і сучасності, також Вікіпедія є постійно поновлюваною сторінкою, до участі в якій запрошені всі небайдужі. Таким чином виставляються злободенні матеріали, які зацікавлюють читатів, дають можливість відразу реагувати на інформацію і виправляти матеріали, в яких з'являються помилки.

Слід зауважати, що більшість інтернет-сторінок пропонує т. зв. перехресні гіперпосилання на подібні за змістом сторінки, похідні чи дотичні до досліджуваної проблематики. Для бандуристів і дослідників кобзарства корисну інформацію містять також сторінки бандуристів у соціальних мережах (зокрема Facebook) та ін.

Аналіз джерел про народну бандуру засвідчує відсутність на сьогодні цілісного дослідження цього явища в різних аспектах. Тому виникає гостра потреба зосередити увагу на дослідженні найважливіших напрямів вивчення теоретичних та практичних проблем феномену побутування народної бандури як інструменту і виконавства, серед яких виокремлюємо:

1) джерелознавчі (формування системи джерел дослідження – науково-аналітичних, довідково-енциклопедичних, публіцистичних, мемуарних видань, віртуальних джерел, періодики, звуко-відеозаписів, нотографічної літератури та ін.);

2) історико-культурологічні, соціокультурні та історико-біографічні у філософсько-естетичному осмисленні;

3) музикознавчі;

– діалогічну природу вокально-інструментальної співогри бандуристів;

– діяльність окремих виконавців;

– питання виконавського стилю,

– засади кобзарства, педагогіки;

4) музично-психологічні (стосовно особистостей виконавця, специфіки музичного мислення та музичного сприйняття);

5) інструментознавчі (еволюція і модифікація конструкції, строю бандури, питання акустики та методів звуковидобування);

6) музично-педагогічні (технічно-виконавські, методично-освітні питання гри й співу) та ін.

Важливо взяти до уваги й іконографічні джерела та матеріали, музейні колекції, звуко- та відеозаписи, архівні документи і т. д.

Висновки. 1. Після Другої світової війни значної кількості виконавців, які грали на народній бандурі, вже не було серед живих. У післявоєнні часи мало уваги приділялося народній бандурі, а виконавці та дослідники надавали увагу майже винятково творчості виконавців на більш «прогресивніших» та «удосконалених» інструментах. Це мало певні негативні наслідки, адже у такому разі спотворювались, зокрема, уявлення про народну бандуру, гру на ній, що засвідчує аналіз літератури радянських часів (М. Щоголь, А. Омельченко, Л. Яценко та ін.).

2. У радянських джерелах замовчується інформація про кобзарів та бандуристів, які були репресовані владою. Під оком

цензури праці про кобзарство і бандуру були написані або перевидані тенденційно з різними перестановками наголосів. Навіть після реабілітації репресованих, їхній внесок у розвиток науки з вивчення кобзарської та традиційної бандурної традиції не популяризувався і довго залишався замовчуванним, а відтак – і забутим. Вилучені праці не поверталися на полиці бібліотек, бо переважно були знищені, а це негативно вплинуло на пізніше вивчення, трактування історії та розвитку традиції бандуристів, на відповідну суспільну оцінку та на його значення.

3. Недоступність матеріалів щодо історії та розвитку бандури, кобзарства, зокрема й народної бандури, формувало спотворене уявлення серед науковців стосовно цього феномену, бо все коригувалося в ідеологічно вигідному плані.

4. Перевидання дореволюційних публікацій, де важлива інформація була відредагована згідно з ідеологічними потребами радянського режиму або перекручена, негативно вплинули на розвиток та вивчення кобзарства і феномену народної бандури.

5. У наукових працях 70-90-х років спостерігаємо повторення хибних тверджень через використання перевиданих джерел із неповною або прихованою інформацією, без перевірки первинних джерел та архівних матеріалів.

6. Найповнішу і найпоєднанішу фіксацію техніки гри на народній бандурі знаходимо в дореволюційних працях М. Лисенка про кобзаря Остапа Вересая та торбаністів Відортів, спостереження техніки гри зафіксовані в працях Ф. Колесси та Г. Хоткевича. У подальших працях академічних бандуристів та в педагогіці й практиці навчальних закладів аналіз техніки гри на народній бандурі не здійснювався. Замовчування творчої плідності традиційної народної бандури призвело до того, що праці про технічні можливості «академічної» бандури-деривативи стали будувати на порівнянні можливостей фортепіано та баяна, замість гри на традиційному українському народному інструменті.

Починаючи з 90-х років ХХ-го століття й донині, маємо низку монографічних досліджень, наукових статей та публікацій архівних матеріалів, автори яких звертають увагу на досягнення академічного бандурного виконавства, його основних представників, культурних діячів і організаторів концертних

заходів з участю академічних бандуристів, але немає повного узагальненого чи то спеціального дослідження з цієї тематики та проблематики.

З цього погляду стає зрозумілою й важливість наукової розробки проблематики традиційної бандури та іншого автентичного кобзарського інструментарію (кобзи і ліри), яку перецінити неможливо.

Література

1. *Енциклопедія Українознавства: словникова частина* / за ред. В. Кубійовича. В 10 т. Львів, 1993-2003.

2. *Енциклопедія Українознавства*. В 14 т. – Мюнхен-Париж-Нью-Йорк, 1949-1995.

3. *Жеплинський Богдан, Ковальчук Дарина*. Українські кобзарі, бандуристи, лірники: енциклопедичний довідник. – Львів, Галицька видавнича спілка, 2011. – 316 с.

4. *Українська Загальна Енциклопедія*. – Львів - Станіславів, 1930-1935.

5. *Українська Радянська Енциклопедія*. У 17 т. – К., 1958-1965.

6. *Музыкальная Энциклопедия*. В 6 т. / глав. ред. Ю. Кельдыш – М., Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973-1982.

7. *Grove Dictionary of Music and Musicians. The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. У 29 томах. – Без місця видання, 1980-2001.

8. *Брояко Н.* Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста – Івано-Франківськ, 1997. – 148 с.

9. *Ваврик Оксана*. Кобзарські школи в Україні. – Тернопіль, Збруч, 2006. – 224 с.

10. *Вертков К.* К вопросу об украинской кобзе // Проблемы музыкального фольклора народов СССР – М., 1973. – С. 275-284.

11. *Горняткевич А. Д.* Кобза-бандура. Спроба історичного підсумку // Збірник на Пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження – Нью-Йорк, УВАН, 1980. – С. 62-66.

12. *Горняткевич А. Д.* Кобза чи бандура? // Пам'ятки України – 1995. – №1. – С. 58-61.

13. *Горняткевич А. Д.* Кобза, бандура, кобза-бандура, «кобза» та (знов) кобза // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія «Кобзарське мистецтво». – Ялта, 2007. – Вип. 2. – С. 22-30.

14. *Грица С. Й.* Про стильові нашарування в музиці дум // Українське музикознавство. – К., Музична Україна, 1971. – № 6. – С.15-31.

15. *Грица С. Й.* Епос у виконанні Георгія Ткаченка: До 90-річчя з дня народження // Народна творчість та етнографія. – 1988. – №2. – С.53-60.

16. *Грица С. Й.* (1990) Традиція та імпровізація в пісенному виконавстві (на матеріалі українських дум) // Бандура. – 1990. – №52. – С. 5-12.

17. *Грица С. Й.* Музыкальные особенности украинских народных дум // Украинские народные думы. Издание подготовил Б. П. Кирдан. – М., Наука, 1972. – С. 52-65

18. *Грица С. Й.* (1993) Псалми в репертуарі кобзаря. (До 95-річчя від дня народження Георгія Ткаченка) // Народна творчість та етнографія. – 1993. – №4 – С. 42-47.

19. *Грица С. Й.* Українські думи в міжетнічному діалозі // Родовід. Наукові записки до історії культури України – 1995. – №11 – С. 68-81

20. *Грица С. Й.* В якому стосунку знаходиться кобзарсько-лірницьке мистецтво // Матеріали II Гончарівських читань. Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – К., 1995. – С.107-108.

21. *Грица С. Й.* Концепція формальності в працях Ф. Колесси та А. Лорда та її проєкція на виконання епосу Георгієм Ткаченком // Усна епіка – етнічні традиції та виконавство // Матеріали міжнародної наук конференції присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда. – К., 1997. – Т.1 – С.74-80.

22. *Грица С. Й.* Мелос української народної епіки. – К., Наукова думка, 1979. – 248 с.

23. *Грица С. Й.* (1998) Структурно-типологічний напрям у працях академіка Ф. Колесси (До 125-річчя від дня народження) // Проблеми етномузикології. – К., 1998. – Вип. 1. – С. 9-20.

24. *Грица С. Й.* Псалми в репертуарі кобзаря. (До 95-річчя від дня народження Георгія Ткаченка) // Трансмісія фольклорної традиції : монографія. – Тернопіль, Астон, 2002. – С. 186-197.

25. *Грица С. Й.* Епос у виконанні Георгія Ткаченка. (До 90-річчя з дня народження). // Трансмісія фольклорної традиції: монографія. – Тернопіль, Астон, 2002. – С. 170-185.

26. *Грица С. Й.* Українські думи – народнопісенний епос //

Українські народні думи / Упор. С. Грица, А. Іваницький, А. Філатова, Ю. Шириця. – Київ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. – С.9-80.

27. *Грица С. Й.* В якому стосунку знаходиться кобзарсько-лірницьке мистецтво // Кобзар І. Кучугура-Кучеренко: феномен життя і творчості. Тези науково-практичної конференції. – Харків, 2-5 липня 2008 р. – Харків, 2008. – С. 33-35.

28. *Грица С. Й.* Сучасні епічні виконавці та автентична кобзарська традиція в Україні // Кобзар І. Кучугура-Кучеренко: феномен життя і творчості. Тези науково-практичної конференції. Харків, 2-5 липня 2008 р. – Харків, 2008. – С. 36-41.

29. *Грінченко М.* Історія української музики. – Кам'янець, Спілка, 1922. – 278 с.

30. *Грінченко М.* Вибране. – К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 278 с.

31. *Грінченко М.* Історія української музики. Друге вид. – Нью-Йорк, 1961. – 191 с.

32. *Гуменюк А.* Українські народні інструменти. – К., Наукова думка, 1967. – 243 с.

33. *Демуцький П. Д.* Ліра та її мотиви. – К., 1903.

34. *Демуцький П. Д.* Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали ; упоряд., покажч. О. О. Савчук; передмова О. В. Богданової та Ї. Є. Медведика; інципітарій текстів Ю. Є. Медведика; примітки О. М. Геращенко, Ю. Є. Медведика; уклад. Бібліогр. П. О. Андрійчук. – Харків, Видавець Савчук О.О., 2012. – 310 с.

35. *Дутчак В.* Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія.– Івано-Франківськ, Фоліант, 2013. – 488 с. + 68 іл.

36. *Diakowsky M. J.* A Note on the History of the Bandura // The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S. – 1958. – 3-4, №1419.– С. 21-22.

37. *Ємець В.* Кобза і кобзарі (1-ше видання). – Берлін, Українське слово, 1923. – 111 с.

38. *Жеплинський Богдан.* Коротка історія кобзарства в Україні. – Львів, Край, 2000. – 196 с.

39. *Жеплинський Б. М., Ковальчук Д.Б.* Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. – Львів, Галицька видавнича спілка, 2011. – 316 с.

40. *Зінків І.* Бандура як історичний феномен (монографія). – Київ, ІМФЕ, 2013. – 448 с.

41. *Квитка К.* Професійні народні співці і музиканти на Україні / Збірник історично-ілологічного відділу Української академії наук – Х., Українська академія наук, 1924. – 68 с.

42. *Квитка К.* К изучению быта лирников. // Квитка К. Избранные труды.– М., Сов. композитор, 1973. – С. 327-345.

43. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум. – Львів, 1911. – 355 с.

44. *Kononenko N.* Ukrainian Minstrels – And the blind shall sing . – N.Y., ME Sharpe, 1997. –360 с.

45. *Кушпет В.* Друге народження кобзи // Кобзрсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток. Матеріали наук. конф. (Упор. О. Різник). – Київ, Український центр народної творчості, 1994. – С. 15-16.

46. *Кушпет В.* Національне музикування і «війна» самих з собою // Пам'ятки України, 1995. – №1. – С. 2-4.

47. *Кушпет В.* Самонавчитель гри на старосвітських музичних інструментах. – К., Lite, 1997. – 148 с.

48. *Кушпет В.* Традиційне кобзарство та нові концертні форми у мистецтві бандуристів // Тези науково-практичної конференції «Українське кобзарство в музичному світі традиція і сучасність». – К., 1997. – С. 22-23

49. *Кушпет В.* Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К., Темпора, 2007. – 495 с. іл.

50. *Кушпет В.* Традиційні строї бандур // Традиційна бандура: Минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 18-19 червня 2016 р., м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара», упор. К. П. Черемський. – Харків, Видавець Савчук О. О., 232 с. – С. 83-92.

51. *Кушпет В.* Кобзар Остап Вересай. Його музика та виконувани ним народні пісні. – К., Темпора, 2016.

51. *Кушпет Володимир.* Школа реконструкції виконавської традиції: ліра, кобза, торбан, бандура, спів. – Київ, Темпора, 2016.

52. *Лысенко М. В.* Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем // Кобзарь Остап Вересай – К., 1874. – С. 339-386.

53. *Лысенко М. В.* Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем // Записки Юго-западного отдела Императорского географического общества. – К., 1874. – Т. I. – С. 339-386.

54. *Лысенко М. В.* Дума о Хмельницкого и Барабаша // Киевская старина – 1888. – Т. XXIII. – С. 1-28.

53. *Лысенко М. В.* О торбане и музыке песен Видорта // Киевская Старина. – К., 1892. – Т. XXXVI. – С.381-387.

54. *Лисенко М. В. (Боян).* Народні музичні інструменти на Україні // Зоря, №№ 1, 4-8, 10. – Львів, 1894.

55. *Лисенко М. В.* Народні музичні інструменти на Україні. Ред. Микола Тимофійович Щоголь. – К., Мистецтво, 1955. – 62 с.

56. *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Ред. Микола Тимофійович Щоголь. – К., Мистецтво, 1955. – 88 с.

57. *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Ред. М. Гордійчук. – К., Музична Україна, 1978. – 88 с.

58. *Людкевич С.* Відродження бандури // Світ, 1906. – №7. – С. 109-110.

59. *Мацевский И. В.* Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка . В 2 ч. – Москва, Сов. композитор, 1987. – Ч. 1. – С. 6-38.

60. *Мацевский И. В.* (1980) Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л., Музыка, Ленинград. отделение, 1980. – С. 148-162.

61. *Мацевський І. В.* Ігри й співголосся. Контонація .– Тернопіль, Астон, 2002. – 172 с.

62. *Мацевський І. В.* Жанрові угруповання української інструментальної музики– Львів., 2000. – 26 с.

63. *Мацевський І. В.* Музикознавча діяльність Гната Хоткевича в перспективі науки // Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. (Репринтне видання) – Х., 2002. – С. 3-4.

64. *Мацевський І. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры // – Алмати, Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.

65. *Мацевський І. В.* Гнат Хоткевич і актуальні проблеми етномузикології // Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу (2-га ред.). – Харків, Видавець Савчук О. О., 2012. – С. 432-443.

66. *Мішалов В. Ю.* Гнат Хоткевич. До 100-ліття народження //

Молода Україна, листопад, 1977. – С. 22-25.

67. Мішалов В. Ю. До питання назв «кобза», «бандура», «кобзарство» // Бандура, 1982. – Ч.1-(6). – С.38-39.

68. Мішалов В. Ю. Видатний будівничий бандурного мистецтва Гнат Хоткевич. – Сідней, Австралія, 1983. – 68 с.

69. Мішалов В. Ю. Останній кобзар. Нарис про Г. Ткаченка // Бандура, 1985. – №1-14. – С.49 -52.

70. Мішалов В. Ю. Українські кобзарі-бандуристи. – Сідней, Австралія, 1986. – 106 с.

71. Мішалов В. Ю. Українські кобзарські думи.– Сідней, 1990. – 138 с.

72. Мішалов В. Ю. Кобзарська спадщина Гната Хоткевича у діаспорі // Традиції і сучасність в українській культурі. Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича. – Х., 2002. – С. 97-98.

73. Мішалов В. Ю. (2002) «Музичні інструменти українського народу» Гната Хоткевича // Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. (Репринтне видання.) – Х., 2002. – С.5-9.

74. Мішалов В. Ю. (2004) Гнат Хоткевич та створення першої професійної капели бандуристів // Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта. Стан і перспективи. Тези доповідей на міжнар. наук. конф. – Х., ХДАК, 2004. – С. 212-213.

75. Мішалов В. Ю. Тенденции в возрождаемом исполнительстве на традиционных украинских народных инструментах и их перспективы. Санкт-Петербург, РИИИ, декабрь, 2004. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 28-31.

76. Мішалов В. Ю. «Підручник гри на бандурі» Гната Хоткевича // Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Х., Глас, 2004. – С. 3-17.

77. Мішалов В. Ю. Харківський стиль гри на бандурі та Полтавська Капела Бандуристів // Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта. Стан і перспективи. Тези доповідей на міжнар. наук. конф. – Х., ХДАК, 2004. – С. 6.

78. Мішалов В. Ю. Бандура в еміграційних центрах у міжвоєнний період // Karpacki Collage Artystyczny – Biuletyn. – Przemysl – Stowarzyszenie Przemyskie centrum Inicjatyw Kulturalnych «Mytusa», 2005. – С. 95-103.

79. Мішалов В. Ю. Гнат Хоткевич и разработка номенклатуры харьковской бандуры // Проблемы инструментоведческой терминологии. Материалы междунар. конференции Санкт-

Петербург, РИИИ, декабрь, 2005. – Санкт-Петербург, 2005. – С. 15-17.

80. *Мишалов В. Ю.* Леонід Григорович Гайдамака та його роль у становленні харківської академічної бандури // Проблеми педагогіки мистецтва. Серія «Кобзарське мистецтво». – Ялта, 2007. – Вип. 3. – С. 93-100.

81. *Мишалов В. Ю.* Леонід Гайдамака – фундатор бандурного професіоналізму // Кобзарство в контексті настанов української професійної музичної культури. матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Державна академія керівників кадрів культури і мистецтв, 14.X.2005. – К., 2005. – С. 107-109.

82. *Мишалов В. Ю.* Леонід Григорович Гайдамака та його роль у становленні харківської академічної бандури // Науковий вісник Українського університету в Москві. – М., 2006. – Т. X. – С. 164-169.

83. *Мишалов В. Ю.* Леонід Гайдамака та його роль у становлення харківської бандури. // Культура України. Збірник наукових праць. – Х., ХДАК, 2007. – Вип. 19. – С. 106-114.

84. *Мишалов В. Ю.* Видатний будівничий бандурного мистецтва Гнат Хоткевич // Гнат 85. *Мишалов В. Ю.* Хоткевич. Твори для харківської бандури. – Х., «В-во Ексклюзив», 2007. – С. 191-240.

86. *Мишалов В. Ю.* (2007) Практичні поради до виконання творів Гната Хоткевича на бандурі харківського типу // Хоткевич Г. М. Твори для харківської бандури. – Торонто – Сідней – Харків, ТО Ексклюзив, 2007. – С. 146-190.

87. *Мишалов В. Ю.* Гната Хоткевич і його праця «Бандура та її можливості» // Хоткевич Гнат. Бандура та її можливості. – Торонто-Харків, Глас-Майдан, 2007. – С. 3-21.

88. *Мишалов В. Ю.* Корифей кобзарського мистецтва кобзар Іван Кучугура-Кучеренко (1878-1937) // Харківський кобзар Іван Йович Кучугура-Кучеренко (1878-1937). Ювілейна збірка до 130-річчя від дня народження. – Харків, Золоті сторінки, 2008. – 8-17 с.

89. *Мишалов В. Ю.* Значення Івана Кучеренка для сучасного кобзарського та бандурного мистецтва та української культури. // Кобзар І. Кучугура-Кучеренко: феномен життя і творчості. Тези науково-практичної конференції. Харків, 2-5 липня 2008 р. – Харків, 2008. – С. 7-10.

90. *Мишалов В. Ю.* Проблеми, пов'язані з автентичним коб-

зарським виконанням. // Кобзар І. Кучугура-Кучеренко: феномен життя і творчості. Тези науково-практичної конференції. Харків, 2-5 липня 2008 р. – Харків, 2008. – С. 50-55.

91. Мішалов В. Ю. Бандурист М. Домонтович (Михайло Злобінцев). // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ, 2009-2010 – С. 295-301.

92. Мішалов В. Ю. Праця Гната Хоткевича «Бандура та її репертуар». // Хоткевич Г. М. Бандура та її репертуар (Ред., комент., передм. В. Мішалов). – Торонто - Харків, Фонд національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2009. – С. 3-22.

93. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі. // Давидов М. А. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. – Київ, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2010. – С. 277-287.

94. Мішалов В. Ю. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури. // Хоткевич Г. М. Бандура та її конструкція. (Ред., комент., передм. В. Мішалов). – Торонто – Харків, Фонд національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2010. – С. 245-265.

95. Мішалов В. Ю. Праця Гната Хоткевича «Бандура та її конструкція». // Хоткевич Г. М. Бандура та її конструкція. (Ред., комент., передм. В. Мішалов). – Торонто -Харків, Фонд національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2010. – С. 3-13.

96. Мішалов В. Ю. Виробництво бандури в діаспорі. // Г. М. Хоткевич «Бандура та її конструкція». – Торонто - Харків, Фондація українознавчих студій в Австралії, Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. – 123-127.

97. Мішалов В. Ю. Номенклатура частин бандури. // Г. М. Хоткевич «Бандура та її конструкція». – Торонто - Харків, Фондація українознавчих студій в Австралії, Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. – 128-133.

98. Мішалов В. Ю. Передмова. // Хоткевич Г. М. Вибрані твори для бандури. (Ред., комент., передм. В. Мішалов). – Торонто – Харків, Фонд національно-культурних ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2010. – С. 4.

99. Мішалов В. Ю. «Музичні інструменти українського народу» Гната Хоткевича. // Хоткевич Г. М. Музичні інструменти

українського народу. (2-га ред.) – Харків, Видавець Савчук О. О., 2012. – С. 448-452.

100. *Мишалов В. Ю.* Органологічний аналіз лютнеподібних інструментів в образотворчих творах Тараса Шевченка. // Тарас Шевченко та кобзарство. Матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції. 22-24 серпня 2013 р. – Львів, 2016. – С. 236-239.

101. *Мишалов В. Ю.* Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Монографія. – Харків – Торонто, Видавець Савчук О. О., 2013. – 368 с.

102. Гнат Хоткевич та думи кобзарські. // Музична україністика. Сучасний вимір. Збірник наукових статей на пошану члена-кореспондента АМУ, доктора мистецтвознавства, професора Софії Грици. – Київ, 2013. – Вип. 8. – С. 330-339.

103. *Мишалов В. Ю.* В. До проблеми звукоряду та строю народної бандури. // Традиційна бандура. Минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 18-19 червня 2016 р., м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара». Упор. К. П. Черемський. – Харків, Видавець Савчук О. О., 2016. – С. 64-82.

104. *Нолл В.* Старі сільські музиканти на Україні. // Родовід. – 1990., – Ч. 1. – С. 37-41.

105. *Нолл В.* Порівняльне дослідження мистецтва бардів з перспективи етномузикології. // Родовід. – 1991. – №2. – С. 37-40.

106. *Нолл В.* Паралельна культура в Україні у період сталінізму. // Родовід. – 1993. – Ч. 5. – С. 37-41.

107. *Нолл В.* Моральний авторитет та суспільна роль бардів на Україні. // Родовід – 1993. – Ч. 6. – С. 16-26.

108. *Нолл В.* Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. – 1995. – Ч. 11. – С. 26-42.

109. *Омельченко А. Ф.* Розвиток кобзарського мистецтва на Україні. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. – К., 1968. – 25 с.

110. *Омельченко А. Ф.* (1968) Розвиток кобзарського мистецтва на Україні. Дисертація на здобуття ученого ступеня кандидата мистецтвознавства. – К., 1968. – 180 с.

111. *Кирдан Б., Омельченко А. Ф.* Народні співці-музиканти

на Україні. – К., Музична Україна, 1980. – 182 с.

112. *Підгорбунський М.* Кобзарський рух в Україні (XVI-XIX ст.). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук. Спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». – Х., 2004. – 19 с.

113. *Ревуцький Д.* Українські думи та історичні пісні. – К., 1919. – 278 с.

114. *Ревуцький Д.* Українські думи та пісні історичні. – Х., 1930, II видання. – 274 с.

115. *Ревуцький Д.* Українські думи та історичні пісні. Передрук. – К., Асоціація етнологів, 2002. – 370 с.

116. *Савчук О.* Соціолокультурні практики традиційних співців слобідської України // Традиційна бандура. Минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 18-19 червня 2016 р. м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара», упор. К. П. Черемський. – Харків, Видавець Савчук О. О., 2010. – С. 28-37.

117. *Сластіон О.* Кобзарь М. Кравченко и его думы. // Киевская Старина, 1902, май, т. 77. – Т. LXXVII, ч. 5. – С. 303-331.

118. *Сластіон О.* Записування дум на фонографі. // Рідний Край, 1909. – №22.

119. *Сластіон О.* Мелодії українських дум і їх записування. // Рідний Край, 1908. – №41. – С.6-8.

120. *Сластіон О.* Портрети кобзарів. – К., АН УРСР, 1961. – 62 с.

121. *Супрун Н.* Гнат Хоткевич – музикант. – Рівне, Ліста, 1997. – 348 с.

122. *Хай М.* Гуслі, бандура і кобза як інструменти різних фаз еволюції української епічної традиції. // Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток. – К., 1994. – С. 24-27.

123. *Хай М.* Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу. // Проблеми етномузикології. – К., Друкар, 1998. – С. 167.

124. *Хай М.* Климент Васильович Квітка – дослідник кобзарсько-лірницької та інструментальної традиції українців. // Студії мистецтвознавчі – Ч. 4(8). Театр. Музика. Кіно. – К. 2004. – С. 38-43.

125. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців. – Київ-Дрогобич, ІМФЕ, 2007. – 544 с.

126. *Хай М.* Бандура: від атрибуту традиції до деривативу і

«мистецтва». Рецензія-роздум з приводу виходу в світі праці Г. Хоткевича «Бандура та її репертуар». Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича». – Торонто-Харків, 2009. – Вип. 3. – 270 с. // Студії мистецтвознавчі. – Київ, 2010. – Ч. 3 (31). – С. 127.

127. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Київ-Дрогобич, НАНУ, ІНФЕ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 560 с.

128. *Хай М.* Українська інструментальна музика усної традиції. – Київ-Дрогобич, НАНУ, ІНФЕ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 467 с.

129. *Хай М.* Микола Будник і кобзарство. – Львів, В-во Астролябія, 2015. – 320 с.

130. *Хай М.* Гібридна термінологія в українському бандуро-кобзарознавстві. // Традиційна бандура. Минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 18-19 червня 2016 р. м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара», упор. К. П. Черемський. – Харків, Видавець Савчук О. О., 2016. – С. 166-178.

131. *Хоткевич Г. М.* Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках. // Этнографическое обозрение, 1903. – т. LVII, №2 – С. 87-106.

132. *Хоткевич Г. М.* Дещо про кобзарів і лірників. // Літературно-Науковий Вісник. – Львів, 1903. – т. XXI. – С.30-47.

133. *Хоткевич Г. М.* Бандура и ея место среди современных музыкальных инструментов. // Украинская жизнь, 1914. – №5-6. – с. 39-58.

134. *Хоткевич Г. М.* До історії кобзарської справи. // Червоний шлях, 1927. – №5-6. – С. 180-188.

135. *Хоткевич Г. М.* Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва. // Музика масам, 1928. – №10-11. – С. 9-29.

136. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. – Х., ДВУ, 1930. – 290 с.

137. *Хоткевич Г. М.* Воспоминания о моих встречах со слепыми. // Гнат Хоткевич. Твори у 2-х томах. – К., Дніпро, 1966. – Т.1. – С. 455-518.

138. *Хоткевич Г. М.* Бандура та її можливості. Ред. В. Мішалов. // Сідней, Австралія, 1981. – 40 с.

139. *Хоткевич Г. М.* Спомини про мої зустрічі зі сліпими. // Збірник «Праці Г. Хоткевича в ділянці бандурного мистецтва». – Сідней., 1984. – С. 21-73.

140. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Репринтне видання. – Х., 2002. – 290 с.

141. *Хоткевич Г. М.* Бандура та її можливості. Ред., комент., передм. та упорядкування В. Мішалова. – Торонто-Сідней-Харків, ТО «Ексклюзив», 2007. – 92 с.

142. *Хоткевич Г. М.* Бандура та її репертуар. Упорядник В. Мішалов. – Торонто-Сідней-Харків, Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. – 267 с.

143. *Хоткевич Г. М.* Бандура та її конструкція. Ред., комент., упорядкув. і передм. В. Мішалова. – Торонто-Харків, Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. – 289 с.

144. *Хоткевич Г. М.* Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. – Харків, Видавець Савчук О. О., 2012. – 188.

145. *Фаминцын О. С.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – Санкт Петербург, 1891.

146. *Черемський К. П.* Гнат Хоткевич і традиційне кобзарство. // Дивосвіт Гната Хоткевича. – Х., 1998. – С. 96-101.

147. *Черемський К. П.* Повернення традиції. – Х., Центр Леся Курбаса, 1999. – 288 с.

148. *Черемський К. П.* Кобзарство і бандурництво: діалог двох традицій. // Традиції і сучасність в українській культурі. Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича. – Х., 2002. – С. 96-101.

149. *Черемський К. П.* Шлях звичаю. – Харків, Глас, 2002. – 444 с.

150. *Черемський К. П.* Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. – Харків, Атос, 2002. – 248 с.

151. *Черемський К. П.* Генеза і розвиток традиційних форм українського співоцтва. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.01 «Теорія та історія культури». – Харків, 2005. – 20 с.

152. *Черемський К. П.* Становлення і розвиток співоцтва на Слобідщині. // Народна творчість та етнографія, 2006. – № 5. – С. 36-40.

153. *Черемський К. П.* Кобзарський цех і сучасне наслідування елементів традиційної культури. // Кобзар І. Кучугура-Ку-

черенко: феномен життя і творчості. Тези науково-практичної конференції. Харків, 2-5 липня 2008 р. – Харків, 2008. – С. 42-49.

154. *Черемський К. П.* Сприйняття традиційного кобзарського виконавства в середовищах студіюючої молоді міста Харкова. // Народна творчість та етнографія, 2012. – № 1. – С. 61-65.

155. *Черемський К. П.* Простір і перспектива традиційної бандури. // Традиційна бандура: Минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 18-19 червня 2016 р. м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара». Упор. К. П. Черемський. – Харків, Видавець Савчук О. О., 2016. – С. 47-63.

156. *Черемський К. П.* Виховання сучасного слухача українськоо епосу. Засади відновлення традиційного сприйняття. // Традиційна бандура: Минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 18-19 червня, 2016 р., м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара». Упор. К. П. Черемський. – Харків, Видавець Савчук О. О., 2016. – С. 123-136.

157. *Щоголь М. Т.* Передмова до праці М. Лисенка «Народні музичні інструменти на Україні». // Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. – К., Мистецтво, 1955. – С. 2-6.

158. *Щоголь М. Т.* Українська кобза-бандура. – К., Мистецтво, 1956. – №3. – С. 20-24.

159. *Щоголь М. Т.* Кобзарі Радянської України та їх творчість. Автореферат кандидатської дисертації. – К., 1959. – 20 с.

160. *Яценко Л. І.* Державна заслужена капела бандуристів УРСР. – К., Музична Україна, 1970. – 84 с.

ДОКАЗОВА РЕКОНСТРУКЦІЯ У СУЧАСНОМУ ВІДРОДЖЕННІ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Знаковими для нинішньої доби є відродження і подальший розвиток різноманітних явищ традиційної культури, їхнє гармонійне існування у глобалізованому світі. Відгукуючись на запити часу, ряд американських і європейських дослідників уже багато років поспіль розробляють теоретичні засади спонтанного й індукованого «народного відродження», яке орієнтується на селективну регенерацію соціально й духовно важливих складових традиційної культури. Зокрема, різноманітні актуальні питання реконструкції явищ традиційної музичної культури набули свого розвитку у працях Нейла Розенберга (Rosenberg 1993, 1-26), Гордона Рамзея (Ramsey 2005, 135), Тамари Лівінстон (Livingston 1999, 66-85), Кароліни Біхль і Дженіфер Хілл (Caroline Bithell and Juniper Hill 2014, 3-42) й інших. А також їхніх опонентів Річарда М. Дорсона (Dorson 1950, 335-343), Ерика Гобсбаума, Теренса Рейнджера (Гобсбаум 2005) та інших.

В Україні тема відродження традиційної культури за советських часів була заборонена й передбачала лише ідеологічно заангажоване висвітлення. Тож, не випадково, що переважна частина сучасних українських науковців досить обережно сприймає ідеї щодо відновлення явищ традиційної культури (Паславський 2013, 325-326). У різних варіантах стверджуються можливості фольклористичного відтворення традиції в лабораторних або фестивальних і сценічних варіантах (Марфобудінова 2013), (Новосад 2016). На жаль, подібний підхід спрямований лише на ефектну презентацію окремих форм традиційної культури, проте, по суті не пояснює і тим більше не розв'язує назрілі питання її реального, живого побутування і розвитку в сучасному світі.

Позитивний досвід інших народів засвідчує, що реконструкція явищ традиційної культури можлива за умови, коли вона буде спиратися на громадську потребу, буде провадитися від-

повідальними середовищами і мати гарантовані соціально-культурні мотивації (Caroline Bithell and Juniper Hill 2014). Інтегральний досвід говорить про те, що в згаданих умовах першочергово можна відродити пов'язані між собою пластичні елементи традиційної культури. До того ж, як виявляється, навіть сам факт перерваності традиції нині не вважається фатальним для її реконструкції (Ramsey 2005). Проблеми торкаються, здебільшого, вибору шляхів збереження апріорної сутності відроджуваного явища та його максимальної наближеності до автентичних взірців.

Тему сучасного відродження традиційної культури в Україні доцільно висвітлювати на прикладі кобзарсько-лірницької (співовцької) виконавської традиції, динамічний розвиток якої нині стає помітним у більшості областей країни.

Напротивагу науковому офіціозу у сучасному культурному житті України існують принаймні два практичні підходи до справи відновлення кобзарсько-лірницької традиції. Перший, обстоюваний Михайлом Хаєм і Володимиром Кушпетом, напрямок позиціонує себе як *«вторинна реконструкція» кобзарсько-лірницької традиції* (Хай 2013), (Хай 2014) *й базується на «виборі і вивченні певної оригінальної виконавської традиції» та «вторинного відтворення манери виконання, максимально наближеного до автентичного першозразка»* (Хай 2013).

Іншою є позиція Миколи Будника, який був прибічником поглядів *спонтанного відродження традиції* й уважав, що у всіх своїх можливих проявах традиція фізично не зникає, а продовжує існувати у всесвіті приховано, наснажує творчих людей і цілеспрямовано виявляє себе у громадських спільнотах. Панотець говорив: *«Плоть давнього співочтва ми, напевне, відродити не зможемо, але його душу – так»* (Черемський 2002, 347).

Практичний вихід ідеям М. Будника знайшовся в діяльності творчого об'єднання «Кобзарський цех», який ще з кінця 1980-х років активно практикує відновлення давнього кобзарського музичного інструментарію, традиційного репертуару й характерного для співців вільного виконавства («просто неба» – на вулицях, біля культових споруд, на базарах тощо). Започаткований «Кобзарським цехом» рух виконавців на традиційних кобзарських інструментах невдовзі набув усіх ознак нового культурного явища, що одразу посіло своє окреме місце в сучасному культурному світі. Не вписуючись у рамки «фолькло-

ристичного відтворення» й упевнено виходячи за межі т.зв. «вторинної реконструкції», сучасне традиційне кобзарство з року в рік набуває все більше позитивних соціальних значень і ознак спонтанного вияву традиції.

З іншого боку, сучасне середовище виконавців на традиційних кобзарських інструментах доволі жваво використовує значний досвід реконструкторської діяльності професіоналів і любителів із багатьох країн світу. Мова йде, зокрема, про доказову практику відновлення традиційних музичних інструментів, виконавства на них та поширення їхнього соціально-культурного простору в сучасному світі.

Зрештою, незаангажований і динамічний підхід до справи сприяв виокремленню й оформленню у сучасному кобзарському середовищі цілісної методики т. зв. *доказової реконструкції*, яка, спираючись на безперервний дослідницький матеріал, багатолітню практику й комплексне суспільне відстеження, пропонує один із можливих варіантів відновлення в нинішній час питомих складових кобзарсько-лірницької традиції.

Отже, під *доказовою реконструкцією* розуміється комплекс цільових прийомів, засобів і технік, що спрямовані на *пізнання від одиначного до загального* у процесі повноцінного відновлення в суспільстві інституцій носіїв традиційної культури, їхньої узвичаєної ролі, творчого набутку, соціально-культурних механізмів самодостатнього функціонування.

В основі *доказової реконструкції* закладена система цілеспрямованих наукових досліджень, практичних експериментів, комплексного моделювання пов'язаних між собою ключових елементів традиційної культури, їхнього відтворення, культивування та поширення в сучасних сферах буття суспільства.

Доказова реконструкція ставить перед собою завдання відновлення системно пов'язаних між собою елементів традиції у *конкретний, реальний період часу* за допомогою органічних засобів і прийомів, які базуються на достовірних, історично підтверджених відомостях та накопиченому досвіді сучасних профорієнтованих спільнот.

Важливо зазначити, що *точкою прикладення* доказової реконструкції є не окремих, селективний елемент традиції (наприклад, виконавство на музичному інструменті), а *система актуальних сьогоднішніх первнів традиції, які визначають її сутність* (у кобзарському варіанті: духові і моральні підстави

– світогляд – навчання – традиційне виконавство – виготовлення музичних інструментів – спосіб життя тощо).

Доказовість запропонованої методики ґрунтується на чіткій оцінці результатів поставлених завдань, критеріїв досягнення мети, комплексному відстеженню відповідності традиційним засадам тощо.

Доказова реконструкція вводить в обіг такі поняття:

1) *«генеруюче середовище»* – спільнота, яка бере на себе ініціативу з реконструкції культурної традиції та її поширення в суспільстві;

2) *«підтримуюче середовище»* – традиційна аудиторія, емпатичні спільноти, які забезпечують виконавцям творчу реалізацію, соціальну мотивацію та матеріальні умови життя; різноманітно сприяють збереженню й розвитку традиції в цілому;

3) *«соціально-культурний простір»* – середовище природного побутування в суспільстві національного культурного феномену, самодостатня система, яка об'єднує носіїв традиції, споживачів їхнього творчого набутку, підтримуючих груп, а також – спільнот майстрів (у т.ч., традиційних музичних інструментів) тощо. У мові сучасних кобзарських спільнот соціально-культурний простір кобзарсько-лірницької традиції має назву *«вустинський простір»* (похідне від: *«простір, який сприймає вустинське (усне) надбання співців-музикантів»*);

4) *«автентифікація»* (виконавця) – комплекс характеризуючих рис, маркерів, світоглядних устоїв, знань, професійних якостей, навичок та вмінь, які дозволяють співцю після проходження певних ініціацій ототожнитися з традиційним кобзарем і легалізувати свій статус у сучасних спільнотах виконавців на традиційних кобзарських інструментах.

Методика доказової реконструкції передбачає відновлення явища від його найвиразніших, найхарактерніших рис до дрібниць; від найпростіших і зрозумілих питомих якостей – до складних. Виходячи з об'єктивних передумов щодо неможливості повного відновлення явища в його первісному вигляді, доказовою реконструкцію ставляться цілком притомні практичні завдання із відродження *пов'язаних в систему культурних, духовних, соціальних елементів традиційної культури, актуальних і важливих для сьогодення*. Відбір елементів традиційної культури відбувається *експериментально* й із ретельним урахуванням *традиційних стандартів і канонів*, з мак-

симальною наближеністю до автентичних взірців. Водночас, здійснюється перевірка їхньої суспільної цінності (соціальної, духовної, культурної) та оцінюється ресурс пластичності до сучасних умов життя.

Загалом, методи доказової реконструкції дозволяють *активізувати й прискорити* відродження явища, яке стає актуальним на часі.

Враховуючи вищевикладене, пропонуємо розглянути один із можливих алгоритмів повернення кобзарсько-лірницької традиції в активний обіг сучасного суспільства.

Процес послідовного відновлення системи елементів українського кобзарства можна умовно поділити на кілька блоків.

Блок 1 (підготовчий): формування кола подвижників, оцінка перспективи реконструкції, визначення цілей і задач.

Формування кола сучасних носіїв традиції полягає в організації творчого ядра народних знавців, науковців, митців, виконавців, майстрів, які спеціалізуються у галузі традиційної культури й здатні генерувати теоретичні й методологічні розробки, здійснювати вибіковий збір інформації, знакових чи то символічних змістів. Крім того, вони спроможні взяти на себе почин й відповідальність за достовірну реконструкцію і виготовлення традиційних музичних інструментів, послідовну практичну роботу із організації навчального процесу, відтворення особливостей виконавства й поширення його в спільнотах, які розуміють і співпереживають їх, визначення організаційних і юридичних сторін цехової діяльності тощо. Очевидно, що визначальним критерієм якісного відбору претендентів творчого ядра може бути лише чітке розуміння ідеї та вміння її втілити конкретними діями.

У розпочатій роботі важливим є науково-зважений відбір знакових або символічних явищ, які обираються в якості взірців щодо реконструкції. Зокрема, до уваги беруться традиційні музичні інструменти з оцінкою 40 і вище балів за шкалою автентичності *традиційних музичних інструментів*, документально опрацьовані предмети побуту співців, іконографічні зображення, ноти, світліни, архівні матеріали, літературні джерела, спогади, дослідження, відео й аудіозаписи тощо.

Одним із найперших невідкладних завдань, які перед собою ставить коло подвижників, є оцінка нинішнього стану явища. Звертається увага на наявність суспільного попиту на явища,

пов'язані з виконавством на традиційних інструментах, на оті знакові та символічні їх змісти, а також на існування в суспільстві глибокої, прихованої пам'яті, насичення інформацією про співців уявного простору, наявність спільнот, здатих розуміти інших, співпереживати разом з ними, сприйняття, яскравих особистостей, які б могли взяти на себе відповідальність за розвиток явища тощо.

Зазвичай проводиться тест-контроль на актуальність явища й оцінюється попередня оцінка вірогідності його відновлення за бальною системою. Спостереження першого блоку є, здебільшого, інформаційним і полягає в структуралізації, накопиченні й розповсюдженні відібраних відомостей про явище традиційної культури.

Блок 2. Організація системного навчально-виховного процесу.

У контексті відновлення виконавської традиції кобзарів і лірників «генеруюче середовище» бере на себе організацію системного навчального процесу майбутніх носіїв традиції – виконавців на традиційних кобзарських інструментах (кобзі, бандурі, колісній лірі тощо).

2.1. Відновлення матеріального набутку

Перший крок методики доказової реконструкції спрямований на відновлення матеріального набутку кобзарської традиції – потужного арсеналу музичних інструментів, якими користувалися народні співці – кобзарі і лірники. Виготовлення співоцьких інструментів в українській традиції ніколи не було звичайною механічною роботою. У цьому важливому процесі незрячі співці брали участь або безпосередню, або опосередковану (як замовники) й активно впливали на процес виготовлення інструментів.

Утілюючи ідеї носіїв традиції, майстри як «посередники традиції» матеріалізували спільне колективне бачення співців щодо нинішнього стану й перспектив традиційних музичних інструментів. І виконавець, і музичний майстер творили єдину творчу систему, у якій всі дії були синхронними й симетричними. Саме тому, ніяких абстрактних конструктивних змін інструментів не могло відбуватися. Усі раціоналізації в традиційному музичному інструменті проводилися майстрами органічно, у питомому до української традиції напрямку, з узгодженням позиції виконавця й традиційної аудиторії (Черемський 2016, 50-51).

Методика доказової реконструкції включає багатючий запас технік і прийомів давнього «кобзарського» виготовлення музичних інструментів, які випробувані і схвалені сучасними майстрами й виконавцями. На основі розмаїтого етнографічного матеріалу, архівних відомостей, іконографічних зображень, аудіо-відеозаписів тощо здійснюється порівняння конструктивних елементів традиційних музичних інструментів, їхнього функційного використання в нинішніх та історичних спільнотах. Зокрема, експериментуючи з варіантами будови традиційних музичних інструментів, пропорціями його ключових частин та випробовуючи музичні інструменти у різних середовищах, робляться висновки про їхнє первісне призначення та смисли (Черемський 2017, 49-51).

2.2. Відновлення нематеріальної спадщини

Базовим у встановленні істинності сучасного кобзарства є послідовна робота із засвоєння учнями нематеріальної спадщини співців – особливого «вустинського» світогляду, системи цінностей, філософії та самоорганізації, а також традиційного репертуару. Вчителі з «генеруючого середовища» намагаються засадничо, за канонами давніх кобзарських товариств проводити відбір і навчання учнів.

Характерним елементом сучасного кобзарства є експериментальне відновлення давньої системи індивідуального навчання народних співців – від «майстра до учня». На сьогодні у співоцькому колі ця система лишається найбільш оптимальною, адже ефективно забезпечує передачу традиційних знань про інструмент, способи гри на ньому, особливості музикування тощо. Визначальними елементами нинішнього кобзарського навчання є:

- природня мотивація і відбір кандидатів;
- безпосередня, усна форма передачі знань;
- чітке засвоєння канонів традиційної співогри;
- розуміння принципів виконавського імпровізування;
- спонування учня до творчого підходу в навчанні.

Засадничим елементом доказової реконструкції кобзарсько-лірницької традиції є засвоєння особливого репертуару справжніх народних співців-музикантів – у т. ч., традиційних молитов, кантів, псальмів, епічних творів (дум, битовщин), історичних, жартівливих пісень, танців. Свого часу за взірць була обрана найхарактерніша для кобзарських канонів вико-

навства манера останнього старосвітського бандуриста Георгія Ткаченка (Черемський 2002, 341-342). Саме «Ткаченківська школа» продовжує лишатися основою для базового навчання послідовників традиційного кобзарства і сьогодні. Лише після опанування програмових співоцьких творів за «школою Ткаченка» та його послідовників Миколи Будника й Миколи Товкайла початківцю дозволяється розширювати свій репертуар за взірцями інших виконавців. Подібна принциповість дозволяє зберегти й передати послідовникам достовірний і схвалений варіант традиційного виконавства на народній бандурі.

Серед найважливіших завдань відродження кобзарської традиції доказова реконструкція вбачає системну роботу з виховання у співця традиційного світогляду, питомих для народних співців професійних рис та виконавських умінь. Для цього пропонується особлива *методика істинності виконавця*.

Першу роботу ведеться щодо набуття майбутнім співцем питомих зовнішніх рис істинного виконавця кобзарського репертуару. Зокрема, уважається, що для забезпечення позитивного ефекту від кобзарського виступу недостатнім є просте механічне імітування візуального лику традиційного кобзаря. Це означає, що сучасному виконавцю під час виступу не обов'язково одягатися в старі строї й видавати з себе незрячого. Натомість, важливе значення приділяється навчанням особливостям поведінки зі слухачами, набуттю характерної постави, а під час виконавства – своєрідної посадки, положення рук, ніг, голови, напрямку погляду, естетиці співу тощо. Окрема увага приділяється специфіці тримання музичного інструменту та техніці звуковидобування (залежно від школи гри – харківської, полтавської, чернігівської).

Наступним кроком є навчання виконавця прийомам *моделювання епічного настрою*. У процесі навчання наголос робиться на забезпеченні учнем природності і невимушеності свого виступу. Виконавцю пропонується позбутися негативних проявів так званої «сценічності»: надмірного артистизму, зарозумілості, нечемності, намагань будь-що сподобатися слухачеві тощо. Послідовно дається розуміння глибинної сутності кобзарського виконавства: виконавець навчається занурюватися в уявний світ співоцької традиції, набуває техніки самоототожнення зі співцями минувшини (що дуже важливо для відтворення, зокрема епічних творів). Для цього виконав-

ця орієнтують на *уявне солідаризування* не з епічним героєм, про якого співається у думі, а співцем – сучасником зображуваних подій (що відрізняє традиційний кобзарський підхід від класичного артистичного).

Виконавця готують до сприйняття традиційної системи музичного мислення через практичне засвоєння засад народного імпровізування, опанування давніх синкретичних жанрів, де слова і музика неподільні.

Не менш важливим є також пошук форми подачі традиційного твору, що має бути відповідною до сприйняття сучасної аудиторії. Проблема полягає і в забезпеченні виконавцем природності й самотності свого виступу тощо.

Для повного «занурення» у світ кобзарської традиції методика доказової реконструкції передбачає наслідування традиційної виконавської практики незрячих співців минулщини. Тобто, дотримання орієнтації на позасценічні форми виконавства – природне кобзарювання на вулицях, біля культових установ, цвинтарів, а також – на громадських заходах, родинних подіях тощо. Уважаючи співогру основою духового й естетично значимого спілкування, сучасна «цехова наука» на практиці дозволяє навчитися вільно спілкуватися з «проходящими», випадковими слухачами, вести з ними співаний діалог. Проводиться психологічне настроювання виконавця на індивідуального слухача, на його вміння грати навіть для нечисленної аудиторії. Для цього виступи плануються в невеликих дитячих, шкільних, студентських колективах (групах, класах) – колах, де завжди можна досягнути щирого сприйняття та емоційної віддачі.

Важливою позицією доказової реконструкції є залучення до процесу відновлення кобзарської традиції сучасних незрячих виконавців. З одного боку, ретельне вивчення процесу освоєння незрячими традиційних музичних інструментів дає достовірний матеріал щодо фізіологічної та гармонійно поєднаної доцільності використання вузлових і допоміжних конструктивних елементів сучасних взірців традиційної бандури, кобзи, колісної ліри тощо. З іншого – розкриваються спонтанні ефекти, що виникають при пізнанні незрячими музичних інструментів, осягаються природні й доречні прийоми практичного освоєння гри на музичному інструменті, з'ясовуються історичні способи й стилі гри тощо.

Помірність, вираженість і поступовість у засвоєнні традиційного репертуару дозволяє учню природньо й без насильства збагнути його сутність та особливості виконавства. Спілкування із колом подвижників сучасного кобзарства посилює мотивацію учня і спрямовує його творчу енергію у природне русло традиційного співоцтва.

Загалом, комплексне «цехове навчання» всебічно підготовляє виконавця до реалій сучасного кобзарювання, усуває всілякі внутрішні суперечності, цивілізаційні комплекси, надлишкову романтику, робить співця правдивим і щирим у повсякденному житті. Нарешті, система кобзарського навчання дає учню *осмислене внутрішнє визнання і розуміння* своєї практики, що розширює його виконавські й творчі можливості. Наявність виконавської практичності та майстерності привертає увагу широких кіл, руйнує слухацьку упередженість, нарешті, вказує перспективу подальшого розвитку. Свідченням розвитку творчого руху виконавців на традиційних кобзарських інструментах служить факт функціонування в його межах кількох напрямків музикування та виконавських шкіл тощо (Черемський 2016, 56-57).

2.3. Відновлення в суспільстві культури сприйняття кобзарської традиції

Важливим недоліком сучасних реконструктивних методик є формальне відношення до зворотнього зв'язку з цільовою аудиторією. Власне нехтування системного дослідження аудиторії, її вікового, соціального, гендерного, культурного статусу не дозволяє повноцінно *модельовати* явище, а значить – *прогнозувати* перспективи його розвитку.

Використовуючи емоційний «зворотній» зв'язок виконавця з аудиторією доказова реконструкція технологічно віднаходить і розробляє раціональні методи впливу окремих явищ традиційної культури на сучасні спільноти. Уважається, що традиційна музика творить внутрішнє «перезавантаження» людини, гармонізацію її психічного стану, орієнтирів та мотивацій. Отже, реконструкція традиційної музики має торкатися й відродження її *глибинної дії на людський організм*. З цього приводу доречними є системні дослідження психологічних, емоційних, вегетативних реакцій слухача на виконавство, зокрема, кобзарських жанрів. Виховання в слухачів відповідної емоційної реакції на виступ сучасного кобзаря належить до

складних і делікатних питань сьогодення. Особливо важливою ця робота є для реконструкції емоційного стану слухачів, які здебільшого лише віртуально ознайомлені із взірцями епічного виконавства. Виходом з такої ситуації є послідовне виховання серед публіки засад традиційного слухацького етикету, що передбачає дотримання ряду неписаних правил і норм, які дозволяють природньо сприймати епічні твори.

З іншого боку, виховання споживача творчості сучасних кобзарів є важливим елементом творення т. зв. «підтримуючого середовища», яке є, у широкому розумінні, основою зорієнтованого на народну традицію мовно-музичного середовища.

У своїй методиці доказова реконструкція з успіхом використовує засади етно-музичної реабілітації – *алгоритму відновлення в слухачів сприйняття різних жанрів традиційної музики*. Базований на фізіологічних закономірностях сприйняття людиною музики й на відповідних новітніх формах навчальної роботи із різними групами слухачів, цей метод підготовлює мозок слухача до сприйняття кобзарських жанрів (у т. ч. епічних), формує відповідну установку слухача, закріплює й поглиблює досягнуті позитивні ефекти у слухацьких середовищах (Черемський 2017, 126-135). Послідовно виконані

алгоритмізовані настанови дозволяють «розблокувати» громадську свідомість, позбавляють її упереджень, негативних установок, вивільняють закріпачений ресурс емоційних, естетичних й духовних рефлексій. Що врешті-решт дозволяє виконавцю коригувати, упорядковувати й спрямовувати сприйняття слухача у природнє, життєстверджуюче русло.

Практикою сучасних виконавців на традиційних кобзарських (співочьких) іструментах доведено, що долання психологічних бар'єрів у слухачів при правильному й тактовному веденні виступу є доволі вдячною роботою (Ramsey 2005, 135).

Блок 3. Глибинна реконструкція. Формування соціально-культурного («вустинського») простору традиції.

Для того, щоб відроджені елементи кобзарської традиції були життєвими, необхідна системна й послідовна робота з підготовки виконавців, майстрів музичних інструментів та цілеспрямована організація їхнього професійного кола у формі творчого об'єднання. Саме в такому об'єднанні на основі взаємоспілкування, навчання, творчих заходів стає можливою ефективна робота над підвищенням професійного рівня ви-

конавця, набуття ним необхідного виконавського й майстрового досвіду. Важливою є праця над поглибленням впливу на різноманітні аудиторії слухачів (у т. ч. і факультативні), яка, зокрема, передбачає:

- цілеспрямовану підготовку до виступу;
- оптимізацію умов виступу;
- покращення результатів взаємодії з аудиторією.

Очевидно, що під час підготовчої роботи й виступу повинні задіюватися внутрішні мотиваційні чинники й виконавців, і слухачів, уявно моделюватися їхній психоемоційний стан напередодні, під час і після кобзарського сеансу, оцінюватися ефект щодо виховання серед аудиторії традиційних почуттів тощо.

Використовуючи багатий запас художніх і літературних зображень виконавства співців перед різними слухачькими аудиторіями, а також їхній етнографічний опис, можна скласти досить переконливу картину про емоційний статус, душевний стан і переживання учасників «кобзарського сеансу». Використовуючи цей матеріал і спираючись на притаманні кожній людині механізми співпереживання, можна досить точно відродити в сучасних спільнотах українців *особливості традиційного сприйняття* кобзарсько-лірницької традиції.

Важливе місце в практиці доказової реконструкції займає *спостереження кобзарської діяльності* – від неpubлічних рецензувань на ступінь традиційності, природності виконавства, взірців музичних інструментів – й до всебічного вивчення слухачьких аудиторій (включаючи вікові, гендерні, релігійні аспекти, рівень освіти, професійну належність, вподобання, бачення подальшого розвитку кобзарства тощо).

Значущим для існування середовища виконавців і майстрів музичних інструментів лишається, очевидно, й колективне «спільноцехове» розв'язання побутових та організаційних питань, визначення шляхів подальшого розвитку кобзарської справи тощо. Для повноцінного функціонування сучасного кобзарства розробляються заходи, що спрямовані на формування, зміцнення й розширення власного «підтримуючого середовища». Зокрема, пропонується продовжувати:

- 1) систематичну творчу роботу з постійними та факультативними слухачькими аудиторіями;
- 2) продуктивну взаємодію з профільними майстрами музичних інструментів;

3) роботу щодо віднайдення й залучення до співпраці сучасних спільнот прихильників сучасного кобзарства (субкультури традиційного спрямування, етномузичні середовища);

4) роботу щодо віднайдення груп і особистостей, які здатні різнопланово (у т. ч., матеріально) допомагати розвитку сучасного кобзарства тощо;

5) налагоджувати виважену (на основі спільних інтересів) співпрацю з державними, громадськими установами культурного, наукового, навчального та іншого спрямування тощо.

Паралельно з формуванням сталого «підтримуючого середовища» повинна проводитися необхідна робота щодо відновлення або віднайдення системи соціально-культурних зв'язків, необхідних умов та мотивацій, які б могли забезпечити життєздатність сучасного кобзарства в синхронному вимірі. Цілком очевидно, що повноцінне існування кобзарства в суспільстві можливе лише тоді, коли функційно запрацює *мотиваційна й підтримуюча* складові системи соціально-культурного простору відроджуваного явища. Найгостріше це торкається віднайдення практичних механізмів творчої самореалізації співців та їхнього матеріального забезпечення.

У цьому контексті доказова реконструкція вбачає концептуальний важіль життєзабезпечення виконавця у відновленні традиційного *соціального статусу* народного співця та сучасного *цехового права* – гарантованих державою можливостей щодо вільної реалізації кобзарськими об'єднаннями своєї статутної діяльності. Розв'язання цих завдань, очевидно, передбачає довготривалий, але конструктивний діалог із центральними й місцевими органами влади, законодавчими та виконавчими державними установами, громадськими інституціями тощо.

Таким чином, сучасне кобзарство маючи вивірений і потужний духовний, моральний і мистецький потенціали, у нинішніх умовах має всі можливості відновити свою роль і значення в суспільстві, зайняти в українському культурному світі гідне й плідне місце. І практично допомогти в цій справі може послідовно впроваджена методика доказової реконструкції, яка нині набуває все більшого емпіричного й ґрунтового наукового підтвердження.

Література

1. Гобсбаум Е., Рейнджер Т. Віднайдення традиції. – К., Ніка-Центр, 2005. – 443 с.

2. Марфобудінова М. Деякі актуальні тенденції фольклорних та постфольклорних процесів // I Міжнародна науково-практична конференція «Лінгвокогнітологія і мовні структури» (Дніпропетровськ, 14-15 лютого 2013 р.). – Електронний ресурс, режим доступу: http://www.confcontact.com/20130214_lingvo/marfo.htm

3. Новосад М. Культуротворча цінність фольклорних традицій в сучасних реаліях // Сучасна українська нація: мова, історія, культура. Modern Ukrainian nation: language, history, culture: матеріали міжнар. Наук.-практ. Конф., 16 березня 2016 р., м. Львів: з нагоди 15-річчя кафедри українознавства. – Львів, 2016. – С. 421- 423.

4. Паславський А. Природа сучасного побутування української автентичної музики. Проблема реконструкції // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Збірник наукових праць. Випуск 39, частина 1. – К., Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. – С. 318 -329. – – Електронний ресурс, режим доступу: http://www.confcontact.com/20130214_lingvo/marfo.htm; <http://philology.knu.ua/files/library/folklore/39/39.pdf>

5. Хай М. Реконструкція кобзарсько-лірницької традиції. – Електронний ресурс, режим доступу: <https://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=906>

6. Хай М. Зasadничі принципи дослідження українських НМІ та виконуваної на них народної інструментальної музики. – Електронний ресурс, режим доступу: http://nadobryden.com/zasadnyczy_pryncypu_doslidzhennja_ukrajinsjkych_nmi_ta_vukonuvanoji_na_nych_nim/

7. Черемський К. Шлях звичаю. – Харків, Глас, 2002. – 445 с.

8. Черемський К. Простір і перспектива традиційної бандури // Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. 18-19 червня 2016 року, м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара». – Харків, Видавець Савчук О.О. – 2016. – С. 47- 63.

9. Черемський К. Виховання сучасного слухача українського

епосу: засади відновлення традиційного сприйняття // Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. 18-19 червня 2016 року, м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара». – Харків, Видавець Савчук О.О. – 2016. – С. 47 – 63.

10. *Черемський К.* Традиційна бандура: пошук алгоритмів дослідження // Традиційні музичні інструменти кобзарів і лірників: Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю, 2 червня 2017 р., Київ, НЦНТ «Музей Івана Гончара» – Харків, Видавець Олександр Савчук, 2017. – С. 47-60.

11. *Dorson, Richard M.* «Folklore and Fakelore». *American Mercury* 70, 1950. – P. 335–343.

12. *Caroline Bithell and Juniper Hill.* An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. In *The Oxford Handbook of Music Revival* ed. Oxford University Press. – New York., 2014. – PP. 3-42.

13. *Livingston Tamara E.* 1999. Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology* 43, no. 1, 1999. – P. 66-85.

14. *Ramsey Gordon.* The Ulster-Scots Musical Revival: Transforming Tradition in a Post-Conflict Environment *Etudes Irlandaises*, 38. Ray, Celeste. 2005. – Електронний ресурс, режим доступу: <http://journals.openedition.org/etudesirlandaises/3573>

15. *Rosenberg Neil V.* «Introduction» in *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined* edited by Neil V. Rosenberg. University of Illinois Press. Urbana and Chicago. 1993. – PP. 1–26.

У РУСЛІ
НАЦІОНАЛЬНИХ
ОСНОВОПОЛОЖНИХ
ПІДСТАВ

ВОДА ТА НАДЗВИЧАЙНЕ НАРОДЖЕННЯ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ЯПОНСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ КАЗОК

Найважливішою проблемою, яка стосується обрядів і вірувань, є спосіб реалізації спілкування між богами, духами предків та людьми. Раніше люди здійснювали контакт з божественним найрізноманітнішими способами. Однією з цілей такого спілкування було переконатися в існуванні богів. Наприклад, на Новий рік існував такий обряд: господар дому вставав рано і перевіряв, чи немає на сажі сімейного вогнища чи на борошні, що було спеціально розтрушено напередодні, слідів когось чи чогось. Також у поминальний день тільки дітям дозволялося красти жертвні солодоші. Діти у цьому випадку грали роль богів. Тобто, існування жертвних солодошів передбачає відповідно й існування духів предків. Вважалося, що бог приходить до людей, як правило, у вигляді подорожнього, або, навпаки, люди можуть іти на зустріч з богом, тобто на гуляння біля водойм чи принесення жертв.

Якщо здійснити класифікацію більшості сюжетів, то можна зауважити, що існують дві основні моделі спілкування. За першою моделлю вважається, що боги і духи предків приходять відвідати своїх нащадків у певні дні, визначені за народним календарем. У цьому випадку боги і предки перетворюються на жабраків і ходять по селу. Коли людина не праведна, то вона проганяє жабрака-бога. Друга модель спілкування з духами практикується у поминальні дні, гробки, під час замилювання квітучими деревами навесні, під час прогулянок полем та у гори. І за першою, і за другою моделлю люди і боги зустрічаються у часі і просторі, що у етнографічному контексті є «межею» світів. Особливою є друга модель, згідно якої дівчата і хлопці проводять свої зібрання у полі, горах, біля річки, тобто у місцях, котрі є прикордонними, суміжними з іншим світом.

Раніше люди надавали великого значення періоду перед сезоном дощів та весною, оскільки від цієї пори залежала якість урожаю та його кількість. До того ж, у зимовий період від-

бувається безліч обрядів, щоб наблизити прихід весни. Усі ці ритуали спрямовані на підвищення родючості землі та репродуктивної здатності духу рослин. Існують спеціальні пісні та танці, сповнені різних обрядових елементів. Наприклад, у багатьох народів світу поворот як елемент обрядового танцю, має зв'язок з межею світів чи воскресінням. Крім того, народні пісні були сильними закляттями, у яких люди зверталися до богів та духів з проханням виконати їхні бажання. Богам весни, землі та рослин присвячували різні ритуали, пов'язані з відновленням та збільшенням репродуктивності. Споглядання гірської сакури навесні та спільні гуляння парубків і дівчат є одним із таких обрядів.

Проте, найсвященнішим колись вважався обряд, пов'язаний з народженням дитини-божества. Народний календар, що тісно пов'язаний із землеробським календарем, зафіксував прихід богів рослин та збіжжя навесні та їхній відхід восени, тобто час, коли боги рослин та збіжжя народжуються і помирають. Такі дослідження свого часу проводив німецький учений Мангарт, а згодом Джеймс Фрейзер. У його праці «Золота гілка» йдеться про вагомі результати пошуків у цьому напрямку. Незважаючи на те, що теорія переродження та смерті базується в основному на понятті «смерть», у нашому дослідженні ми розглянемо мотиви народження дитини-божества, які є спільними для казок українського та японського народів, а їхнє вивчення має важливе значення для формування основоположних підстав порівняльних досліджень у народознавстві.

Мотив берега водойми та дівчини дуже поширений також і в українському фольклорі. На картинах з народною тематикою, часто можна побачити зустріч після довгої розлуки парубка та дівчини біля річки чи біля колодязя. Схожий мотив, коли дівчина бачить обличчя свого нареченого, відображене у воді колодязя, зустрічається й у Східній Азії (Крано 1996, 252; Секі 1975, 135). Мотив зустрічі з коханим на березі водойми містить у собі реальні причини, оскільки набирання води було жіночою роботою, до того ж атмосфера для зустрічі була сприятливою. Отже, така тематика є дійсно значимою, оскільки знайшла своє вираження в багатьох віруваннях, народних переказах та обрядах.

Міфічний мотив гулянь парубків і дівчат на березі водойми пов'язаний з мотивом жертвоприношення богам води.

Цей мотив можна спостерігати у багатьох культурах. Часто бог води виступає то велетенською рибою, то змією, то драконом тощо. Змія у вигляді міфічної форми тісно пов'язана з такими символами як жінка, місяць, безсмертя, земля, підземелля, смерть, переродження тощо. (Подекуди в українських народних казках міститься мотив блискавки, змії, жертвоприношення. Бог Перун, наприклад, виступає богом-блискавкою (Чабаненко 1990, 185)). У казках усього світу жертви богу ріки приносилися для попередження повені чи при будівництві мостів. Проте, основою цих жертвоприношень є ритуали виклику дощу та прохання багатого урожаю, що може вказувати на ототожнення бога річки з богами рослин та збіжжя.

Навесні бог урожаю асоціюється з громом. Так, в українському фольклорі на перший грім дівчата біжать умитися з криниці або з струмочка, щоб врода прибула. Українські селяни вважали, що до першого грому земля ще не розмерзлася повністю й зауважували: якщо перший грім ударить на голе дерево, то треба ждати неврожаю; коли ж загримить із заходу, то буде поліття. Зачувши перший грім, дівчата бігли умитися з водойми й утиралися своєю червоною крайкою – для вроди. Японські фольклористи відзначають подібні явища й у своїх народних традиціях.

Серед таких розповідей найбільш сакральними й втаємниченими є випадки, коли божества, духи чи душі предків через воду приходять у цей світ, і, перевтілившись, з'являються на березі перед дівчиною. Описаний мотив властивий багатьом народним оповідям.

Чимало цікавого містять численні героїчні оповіді. Наприклад, у переданій Чубинським казці «Сученко-Богатир» знаходимо, що головного героя Сученка, про якого було сказано у пророцтві, народжує собака після того, як з'їла рибу (тобто божество приймає форму риби). Серед варіацій цієї розповіді є й такі, де собака не зустрічається. Проте зауважимо, що у цьому переказі спостерігаємо вияв первісних вірувань у рибоподібних божеств, а також тотемізм, присвячений собаці.

У ще одній відомій казці «Котигорошко» героя народжує бабуся після того, як з'їла горошину, яку знайшла по дорозі до криниці. Читаємо: *«Мати узяла відра та й пішла по воду до колодязя. Набрала води та й іде – коли горошина котиться по дорозі та й вскочила у відро, а вона і не побачила, коли дивить-*

ся: горошина у відрі. Вона узяла та й з'їла, і од тієї горошини народився син. Дали йому ім'я Котигорошко. Він росте не по годинах, а по хвиликах» (Дунаєвська 1990, 20). Оскільки в цій розповіді стара жінка народила дитину після того як з'їла горошину, то можна припустити, що в горошині містилася певна магічна сила.

В інших переказах, пов'язаних з неприродними випадками народження героїв, знаходимо, що у бездітного подружжя похилого віку раптово народжується дитина, розвивається надшвидкими темпами і стає героєм. Вважаємо, що такі мотиви є нічим іншим, як проявом старих народних вірувань. Для давніх українців ліс, гори, річка були особливим світом, місцем, де панують божества та духи предків. Вони вірили, що боги приходять до людей з таких місць через воду, а тому вищенаведені оповіді саме так описували прихід божеств у вигляді героя. Наведемо також інший приклад надзвичайного народження: «Пішла баба по воду; коли дивиться – горошина котиться по дорозі; баба взяла, вкинула у відро, прийшла додому, виливає воду. Дід взяв та й посадив під полом. Вона росте не по днях, а по годинах, і не годинах, а по хвиликах. От виросла вона до неба». (Афанасьєв 1984, 22-24).

Бачимо, що зв'язок жінки з водою простежується в багатьох казках. Він може проявлятися у тому, що жінка з'їла рибу або щось інше, приналежне до водного царства, завагітніла і народила незвичайну дитину. Іноді зв'язок із водою непрямий (укр. – «Котигорошко», яп. – «Момотало»), коли жінка знаходить горошину або інший фрукт чи овоч поблизу води і, з'ївши його, народжує незвичайну дитину – дитину-бога. У японській міфології такий зв'язок простежується в казках «Момотало» та «Дідусь Ханасака». Наприклад, в останній з них розповідається таке: «Раз баба пішла на річку прати білизну. Коли підпливає до неї велика стигла хурма. Баба не витримала, відразу вчепилася рештками зубів. І хурма дійсно виявилася такою смачною, що баба не зогляділася, коли й з'їла її. Тоді баба звернулася до верхньої течії річки. Знову показалася величезна хурма, ще червоніша, ще стигліша, ніж до цього. Коли баба принесла хурму додому дідові, замість хурми у торбі виявився біленький кругленький собачка» (Секі 1975, 97). Порівняймо також: «Ось і цього разу дід пішов на гору рубати бамбук, а бабуса прала на річці білизну. От пере вона, пере, як раптом

бачить, вниз рікою пливе великий персик. Бабуся підбрала його, покуштувала. Забаглося їй і дідуся почастувати. Як бачить, справді, пливе ще один персик. Принесла додому. І тільки намірилася розрізати, як він сам собою трісь! – і розпався на дві половинки, а з нього голосно плачучи вийшов хлопчик Момотало» (Секі 1975, 149). Японські фольклористи відзначають подібні явища у своїх народних традиціях. В японському фольклорі духи предків приходять з гір на рисові поля. Цю мандрівку вони здійснюють річкою. Коли вони у горах, їх вважають духами гір (богами полювання), коли у річці – духами води, коли у рисовому полі – духами рису (богами рослинності і врожаю). Після жнив духи предків повертаються у гори. Рисовий сніп, зібраний на початку чи вкінці жнив, зберігають певний час у спеціальному місці.

Звернімо увагу на японський міф про походження синтоїського храму «Камігамо»: *«Одного разу дівчина на ім'я Тамайорі гралася на березі річки. Червона лакована стріла пливла за водою. Дівчина вийняла стрілу з річки і принесла додому. Вона поклала цю стрілу біля свого ліжка. Згодом вона завагітніла і народила хлопчика. Коли хлопчик підріс, батько його матері наказує йому налити sake своєму справжньому батькові. Син Тамайорі звертається до неба, і відбувається священний обряд. Завдяки цьому з'ясовується, що батько хлопчика – бог грому. Отже, бог обернувся на червону лакову стрілу»* (Фрагменти Ямашіро Фудокі, 1987, 171-172).

У Японії Новий рік припадав на лютий - березень. В цей час виконували «весняне ходіння у гори». Такі ходіння відбувалися також восени. Свято *Утагакі* проходило на березі річки, гірського джерела чи моря. Тобто гірський бог, спустившись гірським потоком вниз, у річку, перетворюється на бога води. На березі виконується священне поєднання бога з людиною. Як бачимо, біля річки, озера, ставка чи криниці дівчина зустрічає духа води, що символізує собою жертвоприношення духу води.

У популярній казці «Котигорошко» залишилися мотиви, що демонструють, яким чином давні українці, зокрема і давні люди взагалі, спілкувалися з богами і духами предків. Центральну роль у такому спілкуванні відігравала вода. Як в українському, так і в японському фольклорі часто зустрічаються сюжети, де дівчина або жінка очікує на появу божества біля води.

Дж. Фрейзер особливу увагу звертає на міфологічну суть замовляння на дощ, яке відображає міф про вмираючого та воскресаючого бога, характерний для культури багатьох країн – єгипетського Осіріса, фрігійського Аттіса, вавилонського Таммуза, грецького Адоніса тощо (Фрейзер Дж. 1994, 331-417). Усі ці боги мають зв'язок з Богом злаків.

В Японії мотив священного шлюбу на березі водойми показує, як у двох світах, цьому та потойбічному, проходило спілкування між людьми і богами (духами предків), а також розкриває народний світогляд та уявлення про всесвіт, де гори є світом богів, а рівнини – світом людей. Зокрема це демонструє ідейну структуру японської культури.

В Україні, так само як і в Японії, «сім'я бога», втілене у горошині, потрапляє у річку і через жінку народжується у нашому світі. Звідки ж з'являється це «божественне сім'я»? В Україні існувало вірування, згідно з яким гори вважалися потойбічним світом, світом богів. Це стає зрозумілим з обряду «Красна Гірка». Подекуди в українському фольклорі горох вважали причиною нещастя, тому на Новий рік його заборонялося використовувати. З іншого боку, є випадки, коли гороху надавали особливого значення і використовували під час обрядів. У Японії, «божественним сім'ям», що припливає з водою, з давніх-давен був «хьотан» – це японський різновид гарбуза. Хьотан у порівняльній етнографії вважається транспортом богів, первинною рослиною.

Вважаємо, що докладніше дослідження значень горошини, води та подібних символів допоможе глибше та усебічніше пояснити природу й особливості українського народного світогляду, а порівняльний аналіз народнопоетичних та світоглядних явищ японського та українського фольклору відкриє нові можливості для з'ясування їх національної своєрідності. До того ж, це посприє в окресленні національних основоположних підстав українського та японського народознавства на сучасному етапі їх становлення і розвитку.

Література

1. *Афанасьев А.* Народные русские сказки: в 3 томах. – Москва, 1984.

2. *Дунаєвська Л.* Українські народні казки в записах, переказах та публікаціях українських письменників. Упорядник Лідія Дунаєвська. – Київ, 1990.

3. *Йошіно Ю.* Фудокі. Упорядник Йошіно Ю. Гейбонша. – Токіо, 1987.

4. *Крано К.* Кодзікі. Упорядник Крано К. Кадокава. – Токіо, 1996.

5. *Секі К.* Японські казки. Упорядник Секі К. Іванамі. – Токіо, 1975.

6. *Фрейзер Дж. Г.* Золота гілка (The Golden Bough). Оксфордський Університет. – Лондон - Нью-Йорк, 1994.

7. *Чабаненко В.* Савур-Могила. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини. Упорядник і авт. приміт. В.А.Чабаненко. – Київ, 1990

НАЦІОНАЛЬНА ПРИРОДА СМІХУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ. («САЛДАЦЬКИЙ ПАТРЕТ» Г. КВІТКИ- ОСНОВ'ЯНЕНКА. ПОЗА МЕЖАМИ КАНОНУ)

Сміх глибоко закорінена у міфології та філософії категорія, крізь яку прочитуємо світ, дивимося на звичні реалії свіжим незатьмареним оком, усіляко реагуємо на буття, долаємо перешкоди та внутрішні бар'єри нашої свідомості тощо. Сміх – складова духовноемоційного комплексу, за допомогою якого ми долучаємося до конструктивного творення світу, прийняття буття в його самості, усвідомлення тотожності та взаємозамінності всього суцього та тотальної перемоги практичного, життєствердного, оптимістичного начал. У літературі присутність сміху як всеохопного знакового комплексу передбачає його обов'язкове розщеплення, відмінність відповідно до національних традицій, контекстів витлумачення, зв'язків із строжитностями та соціально-регулятивних чинників. Безумовно, не можна уявити сміху та усіх його спрощень поза сферою національного. Він є лакмусовим папірцем народного світосприймання, стихії життя та стрижнем усталеного церемоніалу міжлюдського спілкування. Сміх – це самоозначення нації, прояв її готовності до діалогу зі світом, відвертого та неупередженого, нескінченного та скерованого у площину буття нації. Перші десятиліття XIX ст. в українській прозі прикметні намацуванням шляхів та розподіленням словесних моделей відносно тривалої фольклорної традиції, попередньої літературної риторики та вироблення власне нової художності на сучасному етапі. Письменники немовби перевіряли себе на підступах до нової естетики, підключаючись до переосмислення авторитетів та їхніх шедеврів у дзеркалі епох. Не менш важливим було плідне експлуатування жанрово-стильових схем уснооповідної творчості. Таке авторське поводження з традицією мало на меті створення оригінальної художньої системи з

власними закономірностями та пройденою перевіркою на національне самоозначення. Сміх у цьому відношенні є вельми вдалою платформою, від якої торуються шляхи індивідуальних авторських світів, що за посередництвом семантичних містків з'єднуються та утворюють ціле національної літератури. Не буде перебільшенням вважати, що тут спрацьовує одна з найголовніших бахтінських тез про те, що «немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смислу буде своє свято відродження» (Бахтін 1979, 373). Численні сміхові дійства, карнавальні ситуації та образи засвідчують причетність українського художнього слова до оживлення давніх схем стародавнього світогляду і пластів неофіційної народної культури. Сміх присутній у творах красного письменства на різних структурно-змістових рівнях. Проте у цій майже невичерпній темі зостановимося на найвагоміших, зональних сферах сміхового в літературі. Вельми прикметним є розвиток сміхового у вигляді сценічних дій, стихійних колективних акцій та жестів із різноманітним формотворчим запасом. З огляду на перенесення сміхової стихії у площину зовнішнього, наочного, зорового нас і буде цікавити не будь-який сміх, а саме той, що цементує події на вулиці, затягує в свою орбіту усіх без винятку учасників, раптово призупиняє чи то, навпаки, стрімко рухає підвладний веселощам та повсюдній радості соборний колектив. Саме такий сміх на показ, що начебто обрамляє спеціально відведений або творчо сконструйований для цього сміховий майданчик, виявляє свою життєспроможність в українській літературі вищезазначеного періоду.

Перш ніж перейти до текстових реалізацій вказаного загального, доцільно було б замислитися над самим явищем, природою і генетичним корінням сміху на українському ґрунті тієї пори. Звісно, не обійтися тут без постколоніальних наголосів в огляді визрівання словесності з чіткими національними спрямуваннями. Перебуваючи в імперських обіймах, «природне українство дедалі помітніше фатальним чином відступало перед підколоніальним малоросійством» (Барабаш 2013, 235). Наслідками такого стану речей були численні обмеження та заборони, відчуття страху та побоювання влади.

У протистоянні каральним заходам зокрема та каральній системі загалом, зосібна, всевидющому оку царської цензури, виникає щось на зразок контркультури, нелегітимізованої, не-

офіційної, значною мірою спровокованої. Сміх посідає чільне місце у цій зустрічній течії, це неоднозначна, а досить часто і прямо протилежна складова, спрямована проти офіційних інституцій, повної серйозності, за якою часто-густо приховуються насильницько-примусові дії влади. Саме такий соборний, колективний сміх утворює, на думку Р. Лахман, «модель простору, вільного від страху і влади, простору, в якому сміх вивільняє тіло від його індивідуальних меж, від його підкорення публічній цензурі... Народ, який діє в цьому вільному від страху просторі, є над-індивідом, що долає історію і конкретний час, періодично інсценує, за допомогою обрядів і символів, сміхову культуру, щоби тимчасово у самій формі життя виявити карнавал» (Лахман 1997, 83). Сміх як «всеосяжний жест» яскраво виведений та представлений у парадигматиці творами Г. Квітки-Основ'яненка.

Прикметним є той факт, що письменник, побоюючись насмішок російських журналістів, не ризикує друкувати «серйозну» «Марусю», а пробує перо у царині анекдотично-сміховій. Має рацію М. Легкий, який трактує «Салдацький патрет» як певне зняття внутрішньої напруги, як перенаправлення енергії на досягнення соціально прийнятних цілей, сумнівів письменника щодо своєчасності опублікування сентименталістської повісті про трагічну долю української дівчини та віддання переваги більш звичному анекдоту. Синтетизм оповідання, а саме «риси бурлеску й травестії, поєднані з комічністю ситуацій та повчальністю притчі, з типовим українським національним колоритом, що його оприявнює оповідач-селянин, і дали змогу змодельовати той текст, який і справді став надійним заборолом від можливих болючих критичних стріл» (Легкий 2005, 211). Йдучи шляхом демократизації прози та адресуючи свої тексти широкому читацькому загалу, Квітка імітує усноповідну розмовну стихію. Оповідач надягає маску простака, тому зображуване підлягає суцільному нешанобливому ставленню до загальношанованого і загальновизнаного. Конструюється щось на зразок ігрового майданчика, де знівельовані усілякі статусні відмінності та ієрархічні взаємовідносини, натомість впадає в око цілюща сила карнавалу, згуртованого, єдиного, цілісно-нероздільного. Тут усі між собою рівні, і простір розпланований так, що й читач опиняється серед учасників цього дійства, солідаризуючись з ними емоційно, різноманітним ви-

раженням веселощів та радостей буття. У «Салдацькому патреті» зображено примітивне, побутове, майже лубочне. Навмисне береться низка побутових ситуацій, що обростають ігровими моментами і калейдоскопічно демонструють окремі картинки, сцени, епізоди українського патріархального життя. Нічого серйозного, ніякої зайвої ідеологізації, надмірної рефлексійності.

Слушним є спостереження І. Лімборського над пріоритетами українських літераторів, які «уникали актуальної політичної тематики, відходили від «глобальної» за своїм масштабом і такої характерної для західноєвропейських просвітителів проблематики і намагалися зосередитися на проблемах «пересічної» людини та на «малих радощах» життя, виявляючи при цьому схильність до бурлескного гедонізму» (Лімборський 2011, 140). Проте цей зовнішній план усноповідної історії не є остаточним. Через нього Квітка вводить в українську літературу тип «прихованої комунікації» (термін постколоніального критика А. Мукгереджі, на якого в дещо іншому аспекті покликається І. Лімборський) як можливості «протидії експансії російського самодержавства» (Лімборський 2011, 149). Використаний у Квітчиному оповіданні анекдот є не лише його протожанровою формою, але й виступає міцним знаряддям критики, слугує викривальному пафосу у найширшому розумінні. Звісно, така авторська стратегія можлива на комічному ґрунті. Одне від одного практично не можна відділити, сатиричне і комічне співіснують у цілості.

Попри фабульну простоту та невибагливість, ця увертюра до «Малоросійських повістей» композиційно складна, помірно мозаїчна, нагадує серію картинок, образків, що змінюються в кінематографічній послідовності. Простежується певна близькість до вертепної драми, яка у своїй структурі сполучає різномірне. Маємо одинадцять мікросцен, об'єднаних мотивом портретування з присутньою в ньому подвійною семантикою. Це і художній образ, частина соковито змальованого художнього світу, і авторська стратегія, специфічний прийом показу, розкадрування побутових сцен, їх унаочнення за допомогою спеціальних, насамперед, зорових засобів. Майстерно змодельована варіація загальновідомої античної ремінісценції. Письменник переосмислює та наповнює глибоко національним змістом анекдотичний сюжет з «Природничої

історії» Плінія Старшого про художників, мистецький хист, талант. В художній тканині твору поєдналися за принципом нагромадження елементи двох сюжетних історій. Одна з них про Апеллеса, картину якого критикував некомпетентний швець. До того ж Квітка зберігає навіть ситуаційні контури анекдоту: як і грецьколатинський попередник, що ховався за своїми картинами, підслуховуючи думки перехожих, так і Кузьма Трохимович стежить за реакцією на «патрет» учасників ярмаркового дійства та вибудовує цілий ланцюг аперцепцій. Це і сприйняття «патрета» москалем, і вглядання в нього «наших», і оцінка представником іншого ремесла. Справжній калейдоскоп сприймань та суджень постає майстерно виписаною звичаєвою картиною, характеристикою соціально-рольової сфери української дійсності. Мірилом мистецької цінності постає наслідувальна відповідність картини реальному життю. Віддзеркаленням ідеальної норми наслідування є також малярство Зевкліса з Плінієвої «історії», який так живо, натурально намалював виноградне гроно, що птахи прилітали його дзьобати.

У «Салдацькому патреті» намальоване настільки повторювало живе, що усі споглядачі не зауважували ніякої різниці і сприймали «патрет» як реальність. Можна говорити про своєрідний замаскований прийом, який сприяє розкриттю письменником зашкарублості та інтелектуальної нерозвиненості присутніх на ярмарку. Крім того, сліпа віра в те, що «патрет» і є справжнім солдатом-москалем, засвідчує загальну оманливість та ілюзорність, пускання пилу в очі та створення імперською владою штучної картинки, образу, екрану, які заліплюють людські очі, затьмарюють національну свідомість. Це ще одне значеннєве коло «патретної» стратегії Квітки... На український ґрунт пересаджується не лише сама анекдотична ситуація, а й переосмислюється мовленнєвий пласт. З латинської приказки «Не вище сандалій, шевчику!» утворюється наш афоризм «Швець знай своє шевство, а у кравецтво не мішайся!». Звісно, ці вислови несуть у собі глибинну семантику та пов'язані з проблемою соціально-рольових обізнаностей, розподілу сфер людської діяльності та поблажливого спілкування між її суб'єктами.

У Квітиному оповіданні йдеться про емоційно забарвлену, дещо по-езопівськи висловлену реакцію письменника на

заперечення літературно-стилістичних можливостей української мови. Характерним є лист до П. Плетньова: «...Написал для них «Солдатский портрет», чтобы оградить себя от насмешек их и чтоб они поняли, что сапожнику не можно разуместь портного дела» (Квітка-Основ'яненко 1971, 142). Знову повертаємося до захисної функції сміху, який виступає трибуною для виборювання права на культурне та національне самоозначення. У цьому й полягає смисл набору текстів «Салдацького патрета». «Сміхотворство» Квітки зумовлювалося «такою визначальною ознакою української народної ментальності... як гумористичне світосприйняття, котре набирало ледь чи не всеохопного характеру, поширюючись на різноманітні явища суспільно-державного, культурно-освітнього, побутового та релігійно-церковного життя» (Нахлік 2015, 127). Адже можемо говорити про дві структурні складові сміху – суб'єкту і об'єкту, викривальну і зображально-мальовничу. Це і висміювання, і осмішування, що постають у нерозривній єдності. На думку Є. Нахліка, «осмішуються реалії сучасної авторіві української, а почасти й російсько-імперської та іншої чужоземної дійсності, притім природа сміху в українській травестії полягає в поетовій налаштованості не так на висміювання зображуваного, як на осмішування явищ, створення атмосфери загальних веселощів» (Нахлік 2015, 127). Дійсно, зовнішній, поверхневий план твору пов'язаний зі стихією осмішування, всеосяжної карнавалізації, натомість авторський кут зору у висвітленні проблематики тяжіє до висміювання... Антична оповідь виступає як підґрунтя травестування та виявлення механізму функціонування, взаємозв'язку «свого» і «чужого», універсальної схеми і конкретної ситуації. Тому авторське наголошування жанрової приналежності власного твору недарма є підказкою та сильною позицією тексту. Це фокус, через який ми сприймаємо зображене. «Латинська побрехенька, по нашому розказана» вказує читачеві на карнавалізацію дії, зосереджену головним чином на ярмарку. Автор тлумачить через типову загальновідому літературну схему – конкретне, «своє», рідне, повсякденне. Така авторська поведінка є віддзеркаленням естетичної картини тих років, коли в Україні «було тяжіння до інтерпретування більше, ніж до новоутворення і навіть просто вдосконалення існуючих значеннєвих форм... Схожість комічних сюжетів визначалась у багатьох випадках викорис-

танням єдиного стереотипу-значення, що було властиво для української літератури бурлескного спрямування початку ХІХ ст.» (Бовсунівська 2001, 94–96). За допомогою стереотипізації, звернення до усталених часопросторових форм автор уводить у твір доволі звичне місце, що зумовлює перетворення відомої історії в гумористичну картину українського життя. Це ярмарок, який становить епіцентр твору.

Ярмаркове дійство має свою драматургію. У ньому є інтродукція, розвиток дії, що рухається подібно до коротеньких кінематографічних епізодів, кульмінація, що є критикою критики, і остаточне розвінчання некомпетентності та упередженості суджень. Кінцеве «підняття на сміх» і поступове стихання веселощів корелює з попереднім нанизуванням, нагромадженням сміхових реакцій. Хоча карнавальна, ярмаркова атмосфера не зникає, а трансформується у більш звужену, обмежену форму.

Простежимо, як це передається стилістикою сміхової культури. «Як же нарегочеться увесь базар, слухаючи сюю кумедію, і що Кузьма Трохимович відрізав Терешку-шевцю! Як підняли Терешка на сміх! Реготались з нього, реготались, та так же то, далєбі, що не то що, що аж за річкою чути було... Ярмарок розійшовсь. Тільки вже Терешкові ввірвалась нитка верховодити хоч на вулиці, або на вечорницях, або і у шинку» (Квітка-Основ'яненко 1971, 38). Проте розвінчання некомпетентного шевця має зворотній бік у ствердженні істинності зображеного на «патреті», отже, виправдовує сліпу народну віру в авторитетність солдата-москаля.

Як бачимо, природа сміхового виявляє свою амбівалентність, тобто нерозривне сусідство возвеличення і розвінчання, сакралізації і спрощування. Вочевидь, маємо справу саме з народним уявленням про солдата, за яким закріпилась «функція викриваючого і караючого зло... Створений народом образ солдата сам по собі передбачав нагромадження комічних ефектів, зіставлення реального і фантастичного» (Бовсунівська 2001, 100). Звертання численних персонажів до «служби» з різних причин засвідчує той ореол авторитетності, яким був наділений солдат у патріархальній народній свідомості... Карнавально-сміхова картина у «Салдацькому патреті» Квітки-Основ'яненка демонструє формотворчі, практичні можливості сміху як літературної універсалії, філософського та міфоло-

гічного інструментарію концептуалізації дійсності. «Сміхогенність» одного з найперших українських оповідань дозволяє розширити сегмент інтерпретації з погляду прихованих присутніх у ньому суспільно-історичних, етнопсихологічних, політичних проєкцій. Найважливішою є протикаральне та протімперське призначення сміху, що сприяють вивільненню національної свідомості, усвідомленню власного самоозначення, здатності подивитися на себе в історіософській перспективі. Зовнішній і внутрішній плани твору реалізують неоднозначну, багатозарову, поліфонічну природу сміху на українському ґрунті. Цей вимір сміхового пов'язаний з актуалізацією в ньому архаїчних ресурсів, які насичують своїми живильними соками світову новочасну літературну традицію від Франсуа Рабле до М. Гоголя і Г. Квітки-Основ'яненка.

Література

1. *Барабаш Ю.* Не відверну лица (Штрихи до літературної автобіографії). – Київ, Темпора, 2013.

2. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – Москва, Искусство, 1979.

3. *Бовсунівська Т.* Історія української естетики першої половини ХІХ століття. – Київ, Видавничий дім Дмитра Бураго, 2001.

4. *Квітка-Основ'яненко Г.* Вибрані твори. – Київ, Дніпро, 1971.

5. *Лахман Р.* Смех: примирение жизни и смерти. Бахтинский сборник – III. – Москва, Лабиринт, 1997. – С. 81–85.

6. *Легкий М.* «Малороссийские повести, рассказываемые Грицьком Основьяненком»: нарративно-поетикальна ретроспектива. *Studia methodologica.* Нарративні виміри літератури. – Тернопіль, 2005. – Вип. 16. – С. 209–214.

7. *Лімборський І.* Світова література і глобалізація. – Черкаси, Брама, 2011.

8. *Нахлік Є.* Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст. – Львів, Інститут Івана Франка, 2015.

Неля МЕДВІДЬ

КІНОМИСТЕЦТВО ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА В ЧАСИ БЕЗЗАСТЕРЕЖНОГО ПІДПОРЯДКУВАННЯ ВЛАДИ

*Слов'янство поки що дало світові
в кінематографі одного великого
митця, мислителя і поета –
Олександра Довженка
Чарлі Чаплін*

Сьогодні, на щастя, вже не потрібно доводити, що постать і творчість Олександра Довженка є нашою національною гордістю. Але всіх нас знову й знову охоплює почуття подивування Довженковим талантом, його сумнівами і сподіваннями, ціною сходження на світові мистецькі вершини. Його кінематографічні роботи – це унікальні як для України, так і для всього світу свідоцтва глибинного осягнення, самовираження і самоаналізу митця – людини долі дивовижної і трагічної. Саме тому його життя і творчість потрібно розглядати в ракурсі метаморфоз авторитарного часу загалом та у контексті світових оцінок зокрема.

Доля і творчість письменника мають спонукати нас до перегляду усталених поглядів на роль і призначення мистецтва (не лише у вузьких межах національного, а й світового!), на розуміння свободи творчості і навіть на українську державність, що досі не завжди враховувалось дослідниками його життя і творчості.

Так, говорячи про значення творчості О. Довженка, необхідно наголосити на тому, як досягнення українського метра кіно впливали на світове кіномистецтво. Його твори привертати неослабну увагу найвидатніших кіномитців-сучасників та наступних поколінь. Скажімо, вони стали джерелом для роздумів Карло Лідзані (Італія), який відкривав Довженкові нові обшири в своєму рідному, італійському кіномистецтві. Саме з Довженкової «Землі», на його думку, народилися такі талановиті майстри італійського кіно, як Олександр Блазетті (фільм «1860»), Расселліні (фільм «Пайза»). У їх роботах від-

чуваються добре засвоєні уроки метра українського кіно, серед яких колорит технічних прийомів: вільний ритм розповіді, творчий внутрішній задум художника, якому підпорядковані зображення природи, проникнення митця у психіку людини. Виняткове значення О.Довженко мав для англійських кінематографістів, оскільки дав поштовх для розвитку молодого кінорежисера Ленца, для ліричних празьких фільмів Войтека Ясного, Карел Пліцке, Ровенського, Номерата, Юри Якубіска. Так, Чарлі Чаплін, захоплюючись творчістю українського кіномитця, визнавав, що слов'янство дало світові в кінематографі одного великого мислителя і поета – Олександра Довженка. Гу-Пеллетан (Франція), високо оцінюючи фільм «Повість полум'яних літ», поставив його у ряд світових шедеврів: «Іліади», «Енеїди», «Пісні про Роланда», бо ним О. Довженко «сказав про війну все. В образах крові, вогню, хмар і любові» (Довженко і світ 1984, 136). А Пітер Стюард (Англія) назвав О. Довженка найвизначнішим кінодіячем світу. Саме ось такі оцінки, інші факти потрібно класти в основу розуміння та трактування його життя і творчості.

Тож які художні і кінематографічні відкриття, набутки привертати увагу, хвилювали і продовжують хвилювати шанувальників його таланту? Чому світ визнав О. Довженка як великий талант, а на рідній українській землі він був «ізгоем»? Ким же був О. Довженко насправді? Про це й піде мова.

Щоб відповісти на ці запитання, слід зосередитись на ряді завдань, а саме:

- визначити витоки формування творчої особистості О. Довженка;

- співвідношення життя і творчості у свідомості і практиці митця;

- простежити особливості історичної та культурної епохи, за якої він жив і працював, з'ясувати *складні* взаємини з советською системою;

- визначити, як О.Довженко впливав на мистецьке життя і культурні надбання світу впливали на його становлення як художника і кіномитця;

- виявити, у чому ж саме сила таланту, таємниця визнання світом українського письменника і кінорежисера.

Однією з тих вічних точок опору, які тримали О. Довженка в житті, давали запас внутрішньої міцності, була любов до ма-

тері, землі батьків, рідної України. Сосницька земля на Чернігівщині, де народився письменник... З історії відомо, який то край. Ще з часів Київської Русі він славився високим рівнем розвитку хліборобської справи, скотарства і ремісництва, ковальства (Історія міст і сіл... 1972, 617). Чернігівська земля була значним культурним центром. Вона дала Україні і світові славетні зразки кобзарського мистецтва. З рідною для О. Довженка Чернігівщиною пов'язані імена лірника К. Бондаренка, народного співця А. Матюценка, кобзарів Я. Кулика, А. Шута і його учня П. Братиці, Т. Пархоменка, С. Юрченка, про яких згадував П. Куліш у «Записках про Південну Русь». Родом з Чернігівщини був і Остап Вересай – Гомер ХІХ ст., «рапсод України», перший з українських кобзарів, хто вийшов на широку світову арену. Співці-кобзарі були людьми виняткової моральної чистоти і громадянської гідності. Поєднуючи у слові, музиці та співі особисте і загальнонародне, моральне і соціальне, вони упродовж нелегкої історії рідної землі стали її гордістю і славою. Тому не дивно, що саме ця земля дала світові й Україні такого письменника і кінорежисера, як О. Довженко, чия творчість напоєна історичною й невичерпною духовною енергією українського народу.

Батьки – звичайні прості селяни, з подвижників праці біля землі, якими завжди була багата Україна. Батько, Петро Семенович Довженко, людина з високим почуттям гідності і відповідальності за все і всіх, щиро переймався громадськими справами, за що селяни вдячно справляли йому шану й повагу. Мати, Одарка Єрмолаївна Довженко, проста неписьменна селянка, але духовно обдарована особистість, яка знала безліч народних казок, легенд, пісень, приказок і загадок. Образ матері органічно ввійде у творчість О. Довженка, з ним будуть пов'язані доброта і ніжність, лагідність і сердечність, м'якість і чуйність. Світлий довженківський образ матері у «Зачарованій Десні» можна порівняти хіба що з виписаними образами своїх матерів у творах Т. Шевченка, О. Пушкіна, Марселя Пруста.

Працелюбність, чесність, справедливість, вишуканість та благородство духовного світу, життєва мудрість, тонкий гумор, витривалість Довженкова – від батька. Вразливість, тонкий ліризм, чуйність – від матері. З родини він виніс тверде переконання, що людей потрібно поцінювати передусім за їхні моральні якості. Пізніше таке його питома національне світо-

сприйняття та світорозуміння зведе його в конфлікті з авторитарним сталінським режимом і советською дійсністю загалом, змусить його досить часто говорити мовою глибинних і досить містких та полемічних підтекстів навіть у фільмах про советську дійсність і характеризувати її як антилюдяну, ворожу нашому народові. Пригадаймо тут бодай кінофільм «Україна в огні», «Щоденник», записні книжки. А ось якою постає нова советська дійсність, яка насувається на Далекий Схід, зі слів Шабанова в «Аерограді»: «...Жінки в штанях! Литки голі! Музика в тайзі!... Тайговий звір біжить, біжить... Залізниця, вибухи... Ліс рубають праворуч, ліворуч, все ближче, ближче! А на кордонах армія – трактор в трактор! Орють, орють більшовики, співають». Тому він у пориві безвиході та розчарування тим, що побачив навколо, усвідомлюючи, що несе їм та дійсність, звертається до дружини і говорить їй: «Убий дітей! Вони вже не наші...» (Довженко 1964, 2, 84). Тому йому десятки років краще жити в тайзі зі звірами, аніж змиритися з советським майбутнім, яке наступає. Тай моторошний рев чорних як сама смерть літаків, які насуваються у кінофільмі на місце будівництва Аерограду нічого доброго не віщувають, що досить переконливо підтвердив О.Довженко в кіноповістях «Україна в огні», «Поєма про море», «Щоденнику», записних книжках, що й завжди маємо мати на увазі, але чого також не завжди враховують довженкознавці.

Викоханий серед чарівної природи Придесення, вихований на мудрих звичаях і традиціях сіверян, О. Довженко завжди вважав рідну Сосницю епіцентром власної творчої планети. На жаль, рідні Довженкові місця, як і всю Україну, здавна вабили чужинців, зокрема монголо-татарських, польських, московських колоністів. Так, відомо, що невдовзі після того, як заклалася велика держава Київська Русь і князь Данило Галицький оволодів Сосницею, про що згадується в Іпатіївському літописі під 1234 роком, коли можна було сподіватись кращого, монголо-татари зруйнували цей край. Але з часом поселення відродилось, хоча й ненадовго, бо слідом за татарами пішли Польща, Москва. Тому проблема виборювання власного «я», власної землі, державності завжди була гостра. Вона поставала перед кожним свідомим громадянином України, з надзвичайною силою і гостротою постала й у свідомості О. Довженка – вже як сформованої особистості. Йому довелося по-своєму

ров'язувати життєву проблему, що турбувала всю націю після жовтневого перевороту. То був такий час, коли кожен став перед вибором: яким шляхом піти, бо добре усвідомлював, що у випадку спротиву компартійній системі, на нього чекало заслання чи то на Колиму, чи то в Казахстан, яке у переважній більшості закінчувалось смертельним вироком.

Немає (і не повинно бути) потреби «канонізувати» О. Довженка на догоду новітній кон'юнктурі. Важливо пізнати його таким, яким він був насправді у ті роки. А для цього потрібно відновити трагічну картину вибору шляху українськими письменниками. Були такі, хто не хотів змиритися (М. Куліш, Лесь Курбас, В. Підмогильний, М. Зеров, М. Драй-Хмара, О. Влизько, Д. Фальківський), а тому із заслання не повернулися. Інші самі вкорочували собі віку, натискаючи на курок чи затягуючи зашморг на шиї (М. Хвильовий, І. Микитенко, А. Казка). Треті взагалі зрікалися свого таланту (Я. Кальницький, Г. Касьяненко); четверті, сліпо повіривши в комуністичні ідеали, завзято оспівували «світле майбутнє», індустріалізацію, перетворення на селі, інтернаціоналізм (М. Шеремет, А. Клочья). Для п'ятих проблеми вибору не було взагалі. Вони спокійно писали, знаючи, що від них вимагають, і посилали на апробату Сталінові (Ю. Смолич, О. Корнійчук). Шості, не витримавши пригнічення музи й таланту, емігрували, залишившись назавжди думками й душею вірними Україні (В. Винниченко, О. Теліга, Є. Маланюк). Сьомі ж «роздвоювались», пишучи на замовлення і для себе (П. Тичина, В. Сосюра). До останньої когорти письменників належить і О. Довженко. Не всі ж мали йти на заслання, гнити в тюрмах. Потрібно ж було продовжувати боротьбу з системою і в самій системі. Отож не слід нам, сучасникам, вишукувати в його житті якихось «гріхів», ліпше повчитися в нього сили і мужности протистояти за таких обставин злу і уміти залишатися самим собою. Більшість його кінотворів («Вася-реформатор» (1926 р.), «Сумка дипкур'ера» (1927 р.), «Звенигора» (1928 р.), «Арсенал» (1929 р.), «Земля» (1930 р.), «Іван» (1932 р.), «Аероград» (1935 р.), «Щорс» (1939 р.)) писалися в атмосфері соціальних збурень і пильного стеження за проявами вільних думок. До того ж і сам О. Довженко досить тривалий час наївно вірив у комунізм, у «вчителя світового пролетаріату» Леніна, у побудову соціалізму, про що свідчать архівні матеріали (Державний архів, Ф. 2081, 1038),

статті, виступи письменника, ідейний зміст його творів (прославлення пролетарського патріотизму в «Арсеналі», «Івані», «Аерограді», колективізації в «Землі», «героя революції» в «Щорсі»). Проте вже в цих фільмах відчутна атмосфера передгрозя: ненависть озлоблених віковою кривдою і приниженням селянина, робітника, яка ось-ось переллється через край і вибухне на повну силу, забувши про страх. Такий хисткий стан на грані соціального вибуху, мінливість настроїв революційно збуджених мас О. Довженко фіксує в «Арсеналі». На цій основі загострювався конфлікт кіносценарію, викликаний глибокою внутрішньою драмою самого митця. О. Довженко почав усвідомлювати, що події 1918 р. нічого доброго не принесли українському народові, а лише убогість, колючий дріт, злидні та інвалідність. Досить недвозначно підкреслюється така ідейність через образ однорукого солдата-селянина, який, втративши надію й фізичну силу, в розпачі б'є свого коня, бо «злидні заїдають».

У підтексті психологічної сцени побиття матір'ю своїх дітей, яка набирає виняткової місткості та змістового значення, відчувається внутрішня драма людини тієї трагічної доби. У жорстокому покаранні сконденсовані гіркота, біль і страждання жінки, душа якої відкрита для добра й прагне свободи в житті, але через реакційні сили суспільства досягти цього не спроможна. Накопичення почуттів у душі героїні приводить до їх виливу назовні, що й вмотивовує розв'язку внутрішнього конфлікту, яка спонукає читача чи глядача до роздумів не лише над трагічною долею жінки, народу, а й над хисткістю такого життя, неминучістю зміни настроїв приниженої, але вже збудженої, готової до дії особистості.

Поетична спрямованість душевияву митця, ідеалістична і одночасно колективістська просякнутість життєствердження, утопічні марення відносно перебудови світу на комуністичних началах у значній мірі визначили суперечливість світогляду, драматизм долі О. Довженка, і, до якоїсь міри, вираз обличчя національної культури ХХ ст. Життя і творчість пов'язані тут нерозривно. «Весь свій труд я мислю як єдиний комплекс вияву себе в житті», – занотує письменник у 1935 р. Чи не тому його твори хвилювали й продовжують хвилювати?

Сам О. Довженко вперто й неодноразово декларував свою приналежність до комуністичної ідеї, наголошуючи, що ставив

перед собою мету «громити український націоналізм і шовінізм і бути поетом і співцем робітничого класу України» («Автобіографія»), але чесності із самим собою не дотримував, про що свідчить ідейність його фільмів. Так, ніби в екстазі самозасліплення він рукою діда Невмирущого («Звенигора») зупиняє потяг з більшовиками, який Павло-петлюрівець намагався висадити у повітря, змальовує новітню будову Дніпрогесу («Поєма про море»), звеличує «героя революції» Щорса («Щорс»), а насправді – полкового фельдшера на чолі дивізії головорізів. Цілком можливо, що така творча енергія О. Довженка могла виникнути на ґрунті душевного сум'яття, внутрішніх неладностей, спричинених ідеологічним тиском.

Кіносценарії О. Довженка справді анонсували переможну советську дійсність. І все ж він відносився до національно свідомої еліти свого часу. Ще Т. Шевченко у посланні «І мертвим, і живим...» писав про те, що інтелектуальна потужність еліти, її позитивна суспільна значущість залежить від її закоріненості в національне. А хто зріс на інтернаціонально-космополітичному ґрунті, той нагадує пустоцвіт. О. Довженка сюди не зарахуєш. Спробуємо поглянути на його кіносценарії з іншого боку.

Довженкова «Земля» визнана у 1958 р. на брюссельській всесвітній виставці одним із десяти найкращих фільмів всесвітньої кінопромисловості. Сюжет складає не просто історія появи в селі першого трактора і вбивства сількора Василя Трубенка, а й глибока філософська ідея неминучої перемоги життя над смертю, ідея вічної краси людини і природи. Такий висновок можна зробити на основі розуміння сюжету фільму не просто як ланцюга зв'язаних поміж собою у певній послідовності подій (хай і з прорадянським колективістським підтекстом), а, в першу чергу, як концепцію дійсності, побудовану О. Довженком за законами життя і мистецтва. А тому в єдиний міцний зв'язок суперечностей, антипатій, інших взаємовідносин людей сплелися і сцена смерті діда Семена, і розповідь про мандри діда Григорія в пошуках вільної землі, і спровокована класова боротьба на селі, і нічний танок Василя та його трагічна смерть і похорон, що перетворюється на апофеоз життя. Ставши справжнім шедевром митця на рідному ґрунті, «Земля» є твором світового масштабу, в якому осмислювались основи людського існування: народження і смерть, любов і не-

навість, добро і зло, краса і моральність, людина і природа, людина і земля, людина і космос. Разом з тим письменником утверджувалась головна думка про невмирущість духу українського народу, безсмертя нації, вічність людини загалом.

Таким чином, проблеми національного звучання набували ознак загальнолюдського, що і стало однією з головних причин визнання й пошанування «Землі» у світі. Пишучи на догоду радянській кон'юктурі, О. Довженко намагався проповідувати ідеї й теорії національного, загальнолюдського характеру і змісту, але раз по раз наражався на жорстоку критику, цькування, епогесм яких стало «зачислення до табору біологістів, пантеїстів, переверзьянців, спінозистів – сумнівних попутників, яких можна лише терпіти» («Автобіографія»), а пізніше – звинувачення в українському буржуазному націоналізмі й довічне заслання до Москви, а відтак – приречення на творчу «ізоляцію». Саме як заслання розцінював письменник своє примусове переселення до Москви, про що свідчать пронизані гіркотою і болем сторінки «Щоденника». Ось один із записів від 23 серпня 1945 р.: «Я почуваю себе на грані катастрофи. ... нестерпно важко на душі. Позбавлений громадської роботи, ізольований од народу, од життя. Кара, яку мені придумали великі люди в малості своїй, жорстокіша за розстріл. Невже я такий страшний злочинець, що мене одцуралась Україна?» (Довженко 1995, 389). Який сповідальний вияв відчаю й образи! Яка гордовита поза самотньої особистості, чії суперечливі погляди, безумовно чиста совість, творче горіння, пороки і чесноти самоцінні. Не може ж це бути підставою для звинувачення його у зраді свого народу, «вірного» служіння Сталінові. Фальші, ідеалізації підсоветської дійсності в його житті та творчості завжди протистояла життєва правда – у підтексті образів, логіці становлення характерів, розгортанні конфліктів і сюжетів, розвиткові ідеї.

Дослідники життя і творчості, читачі і глядачі О. Довженка обов'язково мають мати на увазі й те, що переслідуваного і гнаного з рідної землі О. Довженка визнавав і визнав світ. Чи не парадоксально це виглядало? Кінофільми «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Іван» мали велику популярність у світі, їх охоче демонстрували в Німеччині, Франції, Англії, Італії, Японії. Є свідчення про першу демонстрацію і успіх «Звенигори» на паризькій сцені. Переповнені зали та вибухи бурхливих

овацій, п'ять переглядів одного й того ж фільму в найкращих залах інтелектуального Парижу, що звик до світових імен, – таке трапляється не часто (Довженко і світ 1984, 17). Успіх довженківської кінематографії у 40-х роках зростає у Нью-Йорку, Чикаго, Бостоні, Денвері, Хартфорді та інших американських містах, особливо з демонстрацією фільмів «Аероград» і «Земля», які викликали чимало дискусій з приводу суб'єктивності й оригінальності режисерської техніки, авторських спостережень над природою і людиною. Позитивні рецензії на стрічки українського метра кіно надрукували нью-йоркські газети «Пост», «Геральд трібюн». А на сторінках газети «Ческо слово», що видавалась у столиці тодішньої Чехословаччини, писалося про те, що «Аероград» – це найсильніший твір, зроблений у тонах і півтонах, подібних до бетховенської симфонії (Довженко і світ 1984, 88-890. Після перегляду цього фільму у французькому прокаті багатьох здивувало те, що ним Довженко випередив Годара. І не лише його, а й усе модерністське кіно, досягши величі Брехта (Довженко і світ 1984, 171). Значно пізніше у часі (травень 1961 р.) у нью-йоркському кінотеатрі «Блікер Стріт Сі нема» протягом двох тижнів демонструвалася ретроспектива фільмів Довженка. Програма під назвою «Вшанування Довженка» була сьомою у всесвітньому кінематографічному репертуарі. Американські глядачі побачили фільми «Звенигора», який демонструвався щодня, «Арсенал», «Земля», «Щорс», «Україна в огні» і «Життя в цвіту» (Довженко і світ 1984, 132-133). А Довженкова «Поєма про море» отримала премію молоді французької кінокритики як найкращий закордонний фільм з усіх, показаних у Франції 1960 р. (Довженко і світ 1984, 141). Є свідчення про те, що з 23 грудня 1961 р. до 1 березня 1962 р. широкоформатний варіант фільму «Повість полум'яних літ» (японською мовою «Санде» – «Фронт») в Японії переглянуло 394269 глядачів. Під час демонстрації фільму в Токіо в кінотеатрі «Юракудза» були встановлені нові рекорди на ринку закордонних фільмів.

Рекорд відвідування за один день прем'єри: 10821 чол.

Рекорд відвідування за тиждень: 48795 чол.

Прем'єри цього фільму відбулися у великих японських містах Осака, Токіо, Нагоя, Саппоро, Кіото, Хіросіма.

20 січня, в першу неділю демонстрування «Повісті полум'яних літ», кінотеатр зібрав 3080 тис. ієн, що стало своєрідним ре-

кордом для токійських кінотеатрів (Довженко і світ 1984, 147). А у 1962 р. під час кінофестивалю в Канаді Довженкову «Землю» переглянуло лише за один день 1500 глядачів. Березень 1971 р. став довженківським у Лондоні – йшов тематичний кінофестиваль «Мистецтво Довженка». Публіку по-новому вразили «Звенигора» й «Арсенал» (Довженко і світ 1984, 190). Саме кінофільми О. Довженка стали проривом українського мистецтва до європейського і американського культурного простору. О. Довженка називали поетом екрана, досліджуючи художню структуру його фільмів, вивчаючи їхню образність, ритміку, намагаючись розгадати таємницю мистецького дива, пояснити вражаючу силу й виразність кадрів. За О. Довженком утвердилась слава митця феноменальних можливостей, першокласного майстра світового кіно. Ось один із відгуків італійської преси на «Івана». Супроводжуючи 1932 року радянські фільми на Перший венеціанський міжнародний кінофестиваль, Шумяцький писав: «Нам стало ясно, що ми ще не знали до цього часу, що таке геній кінематографії, який може витримати порівняння з геніальними музикантами й представниками інших суміжних мистецтв. О. Довженко доводить нам, яким великим може бути екран, коли він освітлений думкою геніального митця». Не «служіння» ж Сталінові, а саме створена ним та більшовиками підсоветська дійсність та її трагічні наслідки у зображенні та потрактуванні українського кіномитця привернули увагу мільйонів кіноглядачів та критиків у всьому світі!

Отож, спробуємо тут дати конкретнішу відповідь на запитання: «Що ж саме в цій дійсності та художньому її потрактуванні українським сценаристом і режисером привертало увагу кіномитців, глядачів світу?». Підсоветське літературо- і кінознавство, упереджено прочитавши всього О. Довженка, намагалось дати відповідь на це запитання. Подававши О. Довженка на Захід не з України, а з Москви як «общерусского» кіномайстра, советська система намагалась показати його як повпреда не українського, а саме советського мистецтва, ніби покликаного перебудувати весь світ, привести його до «світлого» комуністичного майбуття, як речника інтернаціональних дум і устремлінь колишнього Советського Союзу. Через кінотвори О. Довженка тоталітарна епоха намагалась виявити свої пристрасті, рівень «високої духовності» перед усім світом.

Саме з такою місією, як довгий час прийнято було вважати, увійшов О. Довженко у царину світової культури. Саме так хотілося компартійній системі СРСР, щоб сприймався на всіх континентах «советський» митець. Але оцінки фільмів О. Довженка західноєвропейськими і американськими фахівцями свідчать про зовсім протилежне.

Так, фахівців італійського кіно Довженкова «Земля» привернула увагу «своєрідною побудовою сюжету, чистою лірикою, глибиною змісту і душевних переживань їх героїв» (Карло Лидзани, Массимо Лида 1957, 241). А чехословацьких кінознавців вражала широта погляду на події, яскравість образів, колорит фільму, що нагадував народну творчість, незабутні барвисті картини з гоголівських творів, про що свідчили рецензії, зокрема журналу «Studio» (Корнієнко 1959, 113). Увагу американської преси та критики привертала техніка довженкового звукозапису, зокрема у фільмі «Аероград». «Своїми засобами використання звуку О. Довженко на багато років випередив усі існуючі фільми», – писалося в «Нью театрі» (Довженко і світ 1984, 89). Без сумніву, розуміння «советчини», зображуваної у фільмах О. Довженка, було для західних і американських кінофахівців далеким, а швидше за все, підсвідомо й небажане. Фільми, образи просоветського наставлення, очевидні для звичайного советського глядача, вони взагалі не сприймали, бо жили за іншими законами, власним світорозумінням, а якщо й сприймали, то за Довженкове «чисте золото правди». О. Довженка ж як справжнього майстра кіно насправді визнавали не за пролетарські ідеї, революційні потрясіння, віддзеркалені у його фільмах, а, насамперед, за велич поетичного пейзажу, неперевершену гру акторів, революцію в мистецтві звукозапису і кіномонтажу, оригінальні поетичні засоби художнього вираження, за порушення вічних проблем тощо. Скажімо, Жорж Садуль (Франція) в «Історії кіномистецтва» визнавав, що у творах О. Довженка переважають три одвічні теми: любов, смерть, природа. Болгарин Костянтин Теплицький серед головних довженківських мотивів називав мотив боротьби смерті й життя, в якій перемагає життя. Уго Казірагі (Франція) визнавав, що О. Довженко на світі один, бо лише він змусив своєю «Повістю полум'яних літ» відчутти велику істину про те, що «Земля наша – найпрекрасніша з планет». Януш Газда (Польща) побачив у картинах О. Довженка гуманістичну

сутність буття людського. Очевидно, в самому підході українського кіномитця до проблем вічних (людина і природа, людина і земля, життя і смерть, кохання, батьки і діти) було те, що викликало інтерес у західноєвропейського і американського народу. У кінотворах О. Довженка глядач побачив самого себе і собі подібних у глибоко психологічному відтворенні.

Особливу увагу звернемо на світові уроки О. Довженка. Чому ж саме вчив світ український кінорежисер? Відповіді на це запитання можна словами Матяша Клопчича (Югославія): любити життя, природу, людей, глибше розуміти красу, ставати добрішим і духовно багатшим (Довженко і світ 1984, 173). *Та найважливіші уроки Довженка – це відкриття, за обставин московсько-большевицького всевладдя, світові духовної культури українського народу, України загалом.* Із демонстрацією кінофільмів О. Довженка у світі на інші землі прийшли, по-перше, відкриття сутності української пісні, матері-українки як берегині роду людського, по-друге, інформація про багаті національні звичаї й традиції України, психічний склад української душі з її щирістю, відкритістю, пристрасністю, людяністю, органічним зв'язком з рідною землею батьків, переживанням природної краси і розчиненням у ній, по-третє, розуміння морально-етичних цінностей українців. Слушно зауважував з цього приводу Зденек Штабла (Чехословаччина), що твори О. Довженка для кіномитців стали не лише матеріалом кіномистецтва, а й матеріалознавством, «адже за його стрічками можна вивчати матеріальну та духовну культуру українського народу» (Довженко і світ 1984, 175). І це дійсно так. Скажімо, в кінотворах О. Довженка відчутна органічна залежність людини від «грунту», на якому вона зросла. Невипадково у «Зачарованій Десні» письменник до деталей змальовує трудові операції батька, діда Семена, дядька Самійла, матері, баби Марусини, підкреслюючи тим самим вірність героїв батьківській землі, загострене почуття власника селянина-трударя. О. Довженко також наголошує на особливостях орієнтації дітей на трудові цінності своїх батьків. Із ранніх літ батьки малого Сашка намагалися залучити дітей до праці на благо сім'ї, родини, народу, створивши для цього сприятливу трудову атмосферу. Намагаючись вповні розкрити природню сутність героїв, О. Довженко відтворює специфіку трудового життя українців, розкриваючи її через процес безпосередньо-

го сприймання дитиною навколишнього світу, спостереження за працею батьків, сусідів, громади, глибоке переживання баченого й почутого, осмислення подій і вчинків дорослих, залучення до виконання простих вправ повсякденної й сезонної роботи. Шляхом зображення внутрішнього стану зацікавлення й захоплення Сашка працею дорослих, О. Довженко розкриває естетичну сферу свого народу, бо у праці на землі українці вбачають справжню красу. Не дивно, що у «Зачарованій Десні» мати письменника весь час працювала на землі, саджаючи всякі рослиночки, «щоб проїзростало», у фільмі «Іван» перед глядачем розливався широкий і розлогий Дніпро, у «Землі» з екрану дивились чудесні соняшники і яблука, а гармонійне єднання людини з природою сприймалося як пантеїстичне уявлення про людину і світ у цілому, коли ритми людського й природного життя зливалися в одне ціле.

Прикметно, що у єдності з рідною українською природою на перший план виходить психологічне начало, яке й засвідчує, що природна краса рідної України дала письменникові можливість відчутти себе невід'ємною часткою живої природи, знайти межу злиття її з власною душею, душею героїв. Скажімо, в описі села Павлівці («Повість полум'яних літ») письменник згадує садки та городи, вулички й стежки, подвір'я й хати, які потопали в зелені і квітах. Тож не випадково, як підкреслює автор, тут «жили вродливі задумливі люди, й була тут у жіноцтва своя давня мода вишивати рукава сорочок пишними червоними квітами, то й одяг людський схожий був на садки та городи» (Довженко 1984, 2, 203). У такий спосіб письменником передається не лише «характерна гармонія павлівців із природою» (Барабаш 1962, 136), як зауважує Ю. Барабаш, а й внутрішнє чуття, переживання українцями природної краси, розщеплення в ній, вирішується філософська проблема єдності природного світу з ходом життєвих взаємозв'язків. А тому ця природна краса знаходить своє відображення в побуті селян, охайності їх одягу, морально-етичних стосунках, які ґрунтуються на засадах родинного тепла, любові, злагоди і затишку, в усьому стилі життя. Невипадково незнання людьми вечірньої і вранішньої роси розцінюється Уляною під час розмови з коханим Іваном («Повість полум'яних літ») як духовна збіднілість, бо ці люди ніколи не зрозуміють, що «в квітучому саду неможливо не те що вбити, а навіть лаятись» (Довженко

1984, 2, 173-174). Цим автор підкреслює, що естетичне чуття природної краси породжує атмосферу сердечності, взаємоповаги, душевної єдності людей, які завжди панували у взаєминах між українцями, згуртовували їх в єдину велику родину. Таке розуміння українцями краси, сутності життя прийшло з кінотворами О. Довженка на інші землі. Таке вивчення творчості письменника із загостренням уваги на світовому її значенні, оцінках і уроках його творча індивідуальність постане не лише у національних, а й у світових вимірах.

Переймаючись ідеєю оновлення українського кінематографа, О. Довженко відштовхувався від завоювань Молодого театру й театру «Березіль» Леся Курбаса, «Театрального Жовтня» Мейерхольда, художньої школи Е. Геккеля (Німеччина), навчаючись у якій, особливо цікавився творчістю Ван-Гога і Георга Гроса (Золотоверхова, Коновалов 1968, 78). Перебуваючи на дипломатичній роботі у Польщі та Берліні, знайомився з відкриттями Д. Гриффіта і Ч. Чапліна, Г. Пабста та Е. Янінгса, чия професійна винахідливість стала для О. Довженка доброю школою. Так, підкреслена скульптурна пластика з певним тяжінням до символіки жесту й мізансцен, контрастний монтаж епізодів, поєднання експресії руху та скульптурності пози у кінофільмах О. Довженка є свідченням впливу театру Леся Курбаса. А засоби й прийоми експресіоністичного мистецтва – контрастно-емоційне зіставлення епізодів, маніпулювання освітленням і фільмуванням знизу, переміщення горизонтальної осі камери з метою підсилення експресії, підкреслення визначального в образі, використання психологічної паузи – то показник добре засвоєних уроків школи Е. Геккеля. Окрім того, у кінотворах О. Довженка простежуємо типологічну спорідненість із полотнами німецького художника, як-от: людина серед природи, пейзажні картини із зображенням сонця й веселки як мотив миру і родючості, образи дідів, батальні картини, портрети, які наскрізно ввійшли провідними мотивами у фільми українського кінофахівця. Виразністю, динамізмом зображуваного О. Довженко зобов'язаний, у першу чергу, Ван-Гогові і Георгу Гросу. Можливості ж широкоекранного кіно, яке могло б забезпечити демонстрацію степів, моря, літаків, широчінь у пам'яті давно минулого і не дуже віддаленого у «Поємі про море», були підказані О. Довженкові французькими кінотехніками (1930 р.).

Отож, намагаючись розширити художні можливості екрана, збагатити його виражальний спектр, звукові ефекти, О. Довженко черпав як з багатой скарбниці вітчизняного театру і кінематографа, так і зі здобутків зарубіжних художників і кінофахівців. Тому питання впливу О. Довженка на світ не можна розглядати однобічно. Варто наголошувати й на протилежній тенденції – впливу світових досягнень на кінорежисуру О. Довженка. Він весь час ніби відштовхувався від щойно досягнутого у вітчизняному і зарубіжному кінематографі, шукав нових і нових можливостей мистецького самовияву. Кожна кінострічка майстра позначена карбом світової художності: видимістю дії, психологічною мотивованістю й природністю. О. Довженко уникав одноплщинності сценаріїв, оперував часовими зміщеннями, досягаючи помітних у світі художніх результатів і виявляючи справжній смак і хист. Але розкритися на повну силу йому не вдалося, бо зробити це можна було лише за умови іншої політичної системи в країні, де жив, а відтак – іншої системи цінностей, іншої концепції людини, історії й моралі. Можна тільки пошкодувати про втрачене. З іншого боку, визнання Довженка у світі як великого кіномитця стало важливим кроком до всебічного вивчення традиційної культури українців у всіх її проявах і формах, а отже, збуджували зацікавлення до ще малознаної тоді України. Але найголовніше – кінотвори Довженка засвідчили, що Україна і її народ у своїй глибинності і всезагальності дослідження сягнувши рівня кращих зразків світової культури, розвинули і збагатили їх.

Висловлювання видатних людей світу про О. Довженка

1. Довженко, уродженець чарівного закутка української землі, промчав метеором на обрії нашого безрадісного сторіччя (Шарль Форд, Франція).

2. Довженко – рідкісний приклад палкої відданості митця своїй нації. Його творчість неповторна. Він родоначальник нового не тільки в кіно, а й в літературі. Дякую українському народові за те, що він дає світові такого великого митця (Б. Аменгаль, Франція).

3. Довженко – перший поет кіно (Левіс Джекоб).

4. Довженко створив кінематографію суто українську, але в той же час високих вселюдських ідеалів (Я. Газда, Польща).

5. Довженко належить усьому світові і справді є найбільшим

митцем планети (Д. Робінсон, Англія).

6. Йому мусили відступити перше місце російські кіномитці Ейзенштейн і Пудовкін (Іван Кошелівець).

Література

1. *Барабаш Ю.* Чисте золото правди: Деякі питання естетики і поетики О. Довженка. – К., 1962.

2. *Державний архів літератури і мистецтва.* – Ф. 2081, оп. 1, од. зб. 354; Ф. 1038, оп. 1, од. зб. 916.

3. *Довженко і світ: Творчість О.П. Довженка в контексті світової культури.* Уп. С.Плачинда. – К., 1984.

4. *Довженко Олександр.* Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. – К., 1995.

5. *Довженко Олександр.* Твори: В 5 т. – К., 1984. – Т. 2.

6. Докладніше про це див.: *Історія міст і сіл УРСР:* В 26 т. Чернігівська обл. За ред. П. Тронька, М. Бажана та ін. – К., 1972. – С. 6, 17-630.

7. *Золотоверхова І., Коновалов Г.* Довженко – художник. – К., 1968.

8. *Карло Лидзани, Массимо Лиди.* Чему учит Довженко. // *Иностранная литература*, 1957. – № 10.

9. *Корнієнко І.* Українське радянське кіномистецтво (1917-1929). – К., 1959.

ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ МІФІЧНОГО МОТИВУВАННЯ І МІФІЧНОЇ МЕТАФОРИ В ІНДИВІДУАЛЬНОМУ АВТОРСЬКОМУ МІФІ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ

Талановитий митець завжди творить свій індивідуальний авторський міф – ідеальну чудесну реальність, що втілює авторську художньо-філософську концепцію людини як модель світобудови, де можливе енергійне чи абсолютне утвердження особистості, яке виявляється в її русі до ідеалу (див. Буряк 2005, 54–64).

Дослідження індивідуального авторського міфу Ігоря Калинця як явища, що виявляє міфологізм його художнього мислення, прагнення розібратися в складних художніх явищах, привело нас до відкриття специфічних художніх засобів – міфічного мотивування й міфічної метафори – і поставило перед необхідністю їх літературознавчого термінологічного визначення.

Міфічна метафора – художній засіб, який містить твердження про походження предмета чи явища з позицій авторського міфу.

Міфічне мотивування – ядро міфічної метафори, опосередковано пов'язане із сутнісною рисою, властивою будь-якому міфу: тлумаченням походження предмета чи явища. Цей троп визначає причину, мету, умову виконання дії, виникнення певного стану предмета чи явища через призму індивідуального авторського міфу.

Коли за критерій розрізнення видів міфічної метафори брати спосіб походження предмета чи явища, то можна виокремити пряму й опосередковану метафори. Пряма міфічна метафора пояснює народження, первинну появу предмета чи явища, а опосередкована трактує появу нового предмета чи явища як наслідок перетворення іншого (за своєю суттю це метаморфічна метафора).

Інваріант міфічної метафори характеризується наявністю в ній таких складових: суб'єкт дії (творець); матеріал, викорис-

таний для творення; дія творення; об'єкт (предмет творення). Міфічна метафора організована за структурним принципом міфологічного процесу світотворення. Тож цілком законо- мірно, що в індивідуальному авторському міфі це – ключо- вий процесуальний троп, адже він, за словами Б.-І. Антонича, унаочнює творення митцем художнього світу, «окремої дій- сності» (Антонич 1998, 468). Жоден інший художній засіб не має такої синтезувальної здатності, як міфічна метафора, що посилює взаємодію комплексу необхідних елементів для ви- никнення міфічної реальності.

Ми усвідомлюємо певну оксиморонність терміна «міфічна метафора» з огляду на тлумачення вченими взаємовідношень понять міфу й метафори.

Наприклад, О. Потебня вважає, що, де з'являється метафо- ра, там зникає міф (Потебня 1989, 590). Дослідник розрізняє їх за способом зв'язку порівнюваного й порівняння: для міфу характерне повне злиття цих елементів, а для метафори – їх розмежування.

На нашу думку, оксиморонність назви «міфічна метафора» ілюзорна, адже міфічна метафора позначає процес. Відправна точка внутрішньотропного руху – відносна незалежність по- рівнюваного й порівняння, позиція, подібна до метафоричної, а її завершальна стадія характеризується поєднанням порів- нюваного й порівняння, виникненням якісно нового образу, що нагадує традиційний міфічний образ. Тому ми спираємося на твердження Дж. Віко про те, що «...кожна метафора – ма- ленький міф» (Віко 1994, 146).

Класифікувати метафору як міфічну нам дає право й важ- ливий момент появи, походження, котрий визначає її зміст. На переконання Є. Мелетинського, сутнісна властивість міфу полягає «у зведенні суті речей до їхньої генези: пояснити сут- ність речі – це значить розповісти, як вона творилася; описати навколишній світ – те ж саме, що розповісти історію його пер- шотворення» (Мелетинский 1976, 172).

Пропонована нами назва художнього засобу «міфічна мета- фора» якраз і відображає намагання наголосити на процесу- альному характері тропу, що засвідчує зміну способу зв'язку порівнюваного й порівняння на протилежний, коли їхня по- чаткова самостійність змінюється взаємопроникненням, злит- тям.

Міфічна метафора й міфічне мотивування перебувають у тісному зв'язку з іншими художніми засобами. Спосіб їх організації в руслі походження предмета чи явища, зображеного як процес, що має початок і завершення, забезпечує утворення міфічної метафори.

Така особливість міфічної метафори обумовлює її важливу функціональну роль у побудові індивідуального авторського міфу. Цей художній засіб, притаманний розвиненому, зрілому авторському міфу, як лакмусовий папірець, увиразнює ключові художні смисли і, якщо концепція не життєздатна, утопічна, – унаочнює її внутрішні суперечності.

З'ясування особливостей художнього втілення авторської концепції неможливе без аналізу міфічного мотивування, яке сприяє гармонізації зв'язків між реаліями «окремої дійсності», у такий спосіб забезпечуючи функціонування міфу як системи.

Міфічне мотивування сприяє створенню в міфічній реальності необхідного причинно-наслідкового підґрунтя, а міфічна метафора визначає вектор і характер розвитку авторської концепції.

Зміст міфічного мотивування в Калинцевій поезії відображає авторське прагнення створити систему міфічної реальності, у якій визначальним є принцип задоволення потреб суб'єкта з урахуванням життєвих інтересів інших реалій:

*Будемо міст мостити
срібними цвяхами –
іде до нас пан гетьман –
величається.
Будемо міст мостити
золотими цвяхами –
іде пані гетьманиха –
пишається.
Будемо міст мостити
рутяним вінком –
іде панна гетьманівна –
соромиться
(Калинець 1997, 373).*

Калинцева художньо-філософська концепція, яка ґрунтується на підставах безкорисливості, здатності поступатися

своїми інтересами заради блага іншого, тобто того, що називаємо альтруїзмом, обумовила функціональну спрямованість міфічного мотивування на гармонізацію стосунків між реаліями індивідуального авторського міфу, а тому цей художній засіб утілюється шляхом використання образів із позитивною енергетикою, що сприяє виникненню атмосфери злагоди, умиротворення, спокою:

*тільки вітер
мій дзвін
розхилитася*

*а я його
ворсистим ковпаком
як сурдинкою*

нащо галасу <...>

*ото кладіть
звечора під голову
мою утопію
про рай-сни
бо тільки я
можу вгамувати
шал світу...
(Калинець 1997, 383).*

Міфічне мотивування і міфічна метафора виконують різні функції в межах свого основного призначення – зміцнювати міф як систему.

Використання І. Калинцем персоніфікації як різновиду метафори на соціально-історичній основі створює неповторний художній ефект. Поет сягнув нового якісного рівня в осмисленні природи, усвідомивши, що це самотутня система, яка існує у своєму, не зіставному зі світом цивілізації буттєвому вимірі.

мовить метелик

*то все не те
я сам був фараоном*

*моя мумія
у білім савані
у піраміді вилежувалася
тільки найкраще
царювання серед квітів*

*день збираєш
біле з ромашки
жовте з чорнобривців*

*сам собі пан
і без рабів обходишся
(Калинець 1997, 316).*

Міфічне мотивування в Калинцевому авторському міфі універсальне своєрідність людського світу і світу природи, разом із тим указуючи на їхню спорідненість:

*в пилку сріблястої помади
японська квітка вуст
усупереч усім вогнистим макам
відчинить спрагло пелюстки надвечір
пробуджена до поцілунку
(Калинець 1997, 169).*

Уособлення, на якому ґрунтується міфічне мотивування, утворює однорідний ряд значень: світ природи, утілений в образах «вогнистих маків», і світ людини, явлений «японською квіткою вуст» у пилку сріблястої помади, виражені одноякісною художньою матерією. Але міфічне мотивування побароковому різко розмежує їх. Життєві ритми квітки вуст не підпорядковуються законам природи, природним циклам, «поведінку» цієї квітки визначає духовне начало: вона розцвітає під впливом магії любові. Ескізно простежується зв'язок образу «японської квітки вуст» з образом сонця – метафоричною моделлю Калинцевої концепції, яка ґрунтується на підставах отої безкорисливої діяльності на благо іншого, здатності поступатися власними інтересами заради іншого, про які йшлося вище. Любов – життєдайне джерело в авторському міфі, що подібне до сонця в природі.

Митцеві вдалося знайти спосіб злиття людського «Я» з навколишнім світом, що водночас забезпечує збереження неповторності особистості:

*Вухами лопухів слухаю мушлю тиші...
(Калинець 1997, 86).*

Духовна децентрація людського «Я» через любов у Калинцевій міфічній реальності зовсім не означає, що контакт зі світом слабкий або втрачений. Навпаки, він надзвичайно потужний, адже згармонізований за рахунок рівноправного принципу взаємовідношень. Таким чином людське «Я» захищене від згубних для нього змін фізичної оболонки.

Перевтілення в Калинцевому міфі здебільшого умовні, тому вони подані зазвичай у сфері бажаного, уявного, що аж ніяк не поступається своєю значущістю реальному виміру міфу. Мрія, бажання, сон – духовні явища, а художньо-філософська позиція І. Калинця ґрунтується на розкритті невичерпних духовних можливостей особистості. Численні перетворення не призводять до втрати людського «Я», а навпаки, стверджують його через розширення духовної сфери.

і я тремчу

*за стеблину стану
за краплі роси
на персах*

*за пелюстковий
віддих*

бо чуєш

*заносить
задухом торжисц
гаремом теплиць
(Калинець 1997, 382).*

Активізація різних духовних вимірів людського «Я» впливає на перебіг подій у Калинцевому міфі.

Ідея абсолютного утвердження особистості через любов звучить уже в одній із перших збірок митця – «Відчиненні вертепу» (1967):

*І білий бог з осяяних верхів
косу відкине, радісно уздрівши
мадонну і дитя між лопухів,
між синіх лопухів лемківського узлісся
(Калинець 1997, 85).*

Ця довершена картина позбавлена пласкої однозначності саме за рахунок наснаження її поки що ледь означеною ідеєю утвердження людини у вічності. Міфічне мотивування ще недостатньо окреслене, оскільки воно служить для художнього втілення концепції, яка остаточно не сформована. Але потужність цього художнього засобу зростає через засвоєння енергії міфічного родоводу – тропи, що може входити до складу міфічного мотивування. Зв'язок із небом – символом вічності – встановлюється завдяки асоціативному кольоровому кодуванню: синій серпанок, як оберіг вічності, огортає мадонну з дитям. Іконописні натяки сприяють ненав'язливому піднесенню центральних образів, їхньому «увічненню».

Шляхом міфічного мотивування поет доводить перевагу духовних законів над фізичними. У його міфічній реальності любов – найважливіша духовна властивість («існуємо щоб любити» (Калинець 1997, 400)), підґрунтя для формування фізичних законів:

*бо задивившись на падіння яблука
він (Ньютон. – О. Б.)
забув зазначити у формулі саме яка земля
і саме яке яблуко тяжіють до себе
адже далеко не всякі
таке можливе тільки в ріднім саду
і ще хочу додати я теж обірване яблуко
яке прагне впасти до ніг матері
(Калинець 1997, 248).*

Через міфічне мотивування потверджується таємниче тяжіння одне до одного рідних, що опосередковано впливає на

визначення функцій іншого міфічного засобу – міфічного родоводу: родовідний зв'язок забезпечує міцність контакту між складовими міфічної системи.

Завдяки міфічному мотивуванню в поезії Калинця розкриваються особливості взаємозв'язку ідеального й матеріального:

*Яким дивом стоїть вона, чи не ниткою бабіліта,
срібною павутиною віри затрималася?
(Калинець 1997, 79).*

Духовне явище – віра – оберігає, захищає матеріальне – дзвіницю. Духовна властивість виконує роль причини в міфічному мотивуванні, а отже, komponує важливу складову тропа. Таким чином на художньому мікрорівні втілюється ідея переваги духовного.

Характер зв'язку духовного і матеріального – активний вплив першого на зовнішній світ – свідчить про дієву спрямованість Калинцевої поетичної концепції на взаємодію людини із зовнішнім світом. Потверджуючи невичерпні можливості людської душі, поет наголошує на її здатності змінювати фізичну людську оболонку. За давньогрецькою філософською традицією людина осмислюється митцем як нерозчленована єдність духовного і тілесного. Фізична сутність індивіда – ніщо інше як отілеснена душа:

*... на лебединих рук веселку білу,
так ніжно виткану із довгої печалі
(Калинець 1997, 84).*

Шляхом міфічного мотивування виражається ідея: духовне визначає буттєвий стан фізичного, людська тілесність – матеріалізоване духовне, це надає привабливої багатомірності авторській концепції.

Уплив духовного поширюється на весь матеріально виражений світ Калинцевого міфу. Духовне і матеріальне перебувають у химерному переплетенні, створюючи атмосферу чудесного.

Узаємодія духовного і матеріального в Калинцевій міфічній реальності відображає стан гармонії у взаємозв'язках людини і природи:

*Юр, як листок від печалі,
легкий
і аж світиться наскрізь.
Він в небо
напевно відчалить,
бо в нього осінній настрій
(Калинець 1997, 81).*

Людське матеріальне творіння – собор Юра – вписаний у Калинцеву міфічну реальність через персоніфікацію, а саме духовну властивість – настрій. Емоційні сплески можуть призвести до зміни буттєвого стану собору. Потужний підсилювач цього міфічного мотивування – епітет «осінній», який поєднує в собі духовне й матеріальне. Увиразнюючи значення «печальний», «сумний», «журливий», цей троп фіксує зміни, які відбуваються з образом Юра за міфічною логікою системи природи, хоча собор належить до цивілізаційної сфери. Взаємоперелив духовного і матеріального, що виявляється на художньому рівні в паралельному функціонуванні прямого й переносного значень, засвідчує багатовимірність художнього образу, його здатність породжувати різні художні смисли. У такий спосіб стверджується діалектична єдність світу, спорідненість систем, які складають макросистему міфу.

Міфічне мотивування в Калинцевому міфі служить для вираження духовного єднання людини з природою, засвідчуючи обумовленість душевного стану, настрою від ритмів природи. Гармонія в природі стимулює гармонійність взаємозв'язків людини зі світом, вияв природної сутності людини у творчості:

*коли добридень зрівняється
з добраніччю
виплюскується з людей пісня*

*тільки так вони розуміють
рівновагу сонцестояння
(Калинець 1997, 434).*

Зв'язок «людина – природа» в міфічній реальності поета дуже міцний і ґрунтується на засадах гармонії. Обрана авто-

ром форма взаємодії вберегла «Я» від спотворення й руйнації: реакція на зміни у природі через творчість (її поетичний відповідник – пісня) – винятково людська здатність.

Митець вдало вибудував зв'язок між людиною і природою, водночас зробивши його тісним і уникнувши згубного злиття. Підтвердженням цього є і міфічне мотивування, використане для зображення праці як свята творчості:

*у цебрах оживає вапно бульбашковим квіттям
зі синькою в очах
хоче осідлати просяного коня
(Калинець 1997, 435).*

Така поетизація звичайного білення хат відображає той святковий настрій, із яким наші предки бралися до роботи, що знаменувала новий щабель їхнього життя, а він збігався з переломним етапом у природній колозміні. І календар праці українців, і їхнє духовне життя багато в чому залежало від перебігу природних процесів, від природних ритмів – це світоглядне підґрунтя Калинцевого індивідуального міфу набуває національного колориту.

Утілюючи рівноправність як принцип співіснування різних систем у своїй міфічній реальності, поет надає роль ініціатора контакту не тільки людині, а й природі шляхом її персоніфікації:

*наївний блукальцю
падолистом
нахилилися
і зірви мене
вкупі гинути
не так самотньо
(Калинець 1997, 386–387).*

Міфічне причинове мотивування надало драматизму стосункам людини і природи, наголосивши на спільності їхньої долі, підпорядкованості невблаганному закономірній смерті.

Ця ідея «біологічної» рівності людини і природи в Калинцевій поезії суголосна з лейтмотивом Антоничевої творчості:

*Закони «біосу» однакові для всіх:
народження, страждання й смерть. <...>*

*Лисиці, леви, ластівки і люди,
зеленої зорі черва і листя,
матерії законам піддані незмінним...
(Антонич 1998, 161).*

Ігор Калинець, осягаючи невичерпні духовні можливості особистості, відкрив всеохопний закон людського буття – закон любові, що докорінно відрізняє світ людини від світу природи.

Дослідження міфічного мотивування внутрішньопринородних процесів у Калинцевому міфі дає можливість простежити особливості художнього втілення авторської художньо-філософської концепції.

По-перше, міфічне мотивування будується на підставах безкорисливості, здатності поступатися своїми інтересами заради блага іншого.

По-друге, ця особливість авторської концепції виявляється опосередковано: як протипага егоцентричній позиції, де визначальне – людське «Я», у природі виявляє себе персоніфіковано виражений альтруїстичний суб'єктний первінь:

*Землі було тепло в наметі,
і уста вона склала в усміх,
бо їй снилось,
що ведмеді ласують медом,
а зайці мають молоду капусту
(Калинець 1997, 84).*

Міфічна метафора в Калинцевому міфі засвідчує, що така концепція має глибинний, підтекстовий рівень свого художнього втілення, наприклад, за способом установалення суб'єктно-об'єктних відношень:

*воском спливали небеса
даром плакучих зір
(Калинець 1997, 389);*

*вечір напував вишневою паводдю
околілу свічку рутяну
(Калинець 1976, 448).*

Відкрита у навколишній світ здатність ліричного героя безкорисливо поступатися своїми інтересами заради блага іншого в художньо-філософській концепції І. Калинця найяскравіше розкривається через міфічне мотивування, що відображає любов людини до людини:

*... лилося із твоїх очей
на мене золоте причастя.*

*Лилася з неба і землі
зелена повінь, синя повінь.
І я воскрес, і я прозрів,
і я був меч, і я був промінь!
(Калинець 1997, 42).*

Це міфічне мотивування відтворює метаморфози, які відбуваються із закоханими, увиразнюючи принциповий момент авторської філософії: особистість, яка збагачується завдяки любові до неї, відчуває необхідність випромінювати любов сама («і я був промінь» (Калинець 1997, 42)).

Просвітлення відкриває новий шлях пізнання себе і світу. Образ меча – контекстуальний антонім променя – оприявнює двоїсту сутність альтруїзму. Меч і промінь – внутрішні протилежності, джерело саморозвитку особистості, адже любов – це ще й меч, який повинен убити людське себелюбство.

Поет доводить дієвість такої сукупності поглядів, використовуючи так зване «національне» обґрунтування:

*ще треба засіяти стелю
бджолинками куті
аби рука не забула
щедрий жест сівача
(Калинець 1976, 433).*

Одивнення обрядової ситуації наголошує на вродженій, природній потребі самовіддачі українця-арія, самовиражен-

ні у вирощуванні хліба – творчості, нерозривно пов'язаній із природою.

Таким чином авторська ідея увиразнюється, знаходячи своє конкретизоване, а значить, переконливе втілення.

І. Калинець усебічно розкриває всю складність шляху любові, який наближає людину до ідеалу. Міфічне мотивування на означення цього процесу має драматичне забарвлення:

*І ніжність
поки дісталася
крізь пласти черствості
викривилася
(Калинець 1997, 165).*

Але в його поезії драматичне зазвичай переплітається з оптимістичним, що допомагає всебічно зобразити і сам механізм дії всієї сукупості поглядів, і наслідки, результати цієї дії:

*одна сонячна скалка
ще довго
з грудей стриміла*

*спогад про тебе
кровоточив
(Калинець 1997, 164).*

Нерозділена любов приносить біль, та навіть тоді вона не втрачає своєї «сонячної» суті.

Вдале поєднання драматичного й оптимістичного в Калинцевій міфічній реальності свідчить про глибинність і цілісність усієї авторської концепції:

*я народився
смарагдовим камінцем
зійшов промінням
і повертаюся у згасання
спокійно
мов Рак
(Калинець 1997, 389–390).*

Міфічне мотивування в поезії з циклу «Знаки Зодіака» містить у своїй основі три образи: камінь – зодіакальний символ, промінь, Рак, що вимагає активізації асоціативного мислення адресата для досягнення перетворень, які відображають зміни буттєвого стану «Я». Приховане джерело цих перетворень – всепроникна, базова метафорична модель Калинцевої концепції – образ сонця. Він представлений двома художніми деталями – промінь і згасання. Взаємодія в метафоричному полі художніх смислів образу Рака – тварина, що рухається вперед задки, і сузір'я під цією назвою – зумовила несподіваний філософський висновок: смерть того, хто живе за законом любові, – початок його нового існування, повернення.

Використовуючи міфічне мотивування, І. Калинець розкриває прапричини людського бажання стати невмирущим, убагаюючи їх в інстинкті самозбереження.

Міфічне мотивування в мініатюрі «Китайка» спрямоване на осмислення людського сприймання життя і смерті. Завдяки міфічному мотивуванню образ китайки – традиційний фольклорний символ смерті – набуває нових художніх смислів:

*Китайко, китайко,
нащо козакові очі накрила?
– Хай ще раз подивиться
на черлене літечко,
на вогонь-коника,
на червону ружечку,
на красну дівоньку
(Калинець 1997, 372).*

Китайка стає для мертвого козака віконцем у світ живих: символ поєднує значення смерті й життя. Зведення в межах одного образу опозиційних ознак і понять збагатило їхнє звучання, життя на фоні смерті набуває особливої цінності, увіразняється життєлюбство, прагнення вислизнути з полону смерті.

Оксиморонність образу китайки породжена зближенням протилежностей. Міфічне мотивування в цій мініатюрі відображає дію концептуальних чинників, сформованих на рівні підсвідомості митця. Асоціативний образний ряд, вибудований на варіюванні художніх реалій, у яких червоний колір має

то пряме («червона ружечка»), то переносне значення («черлене літечко», «вогонь-коник», «красна дівонька»). Схожі процеси відбуваються в сновидінні, якому притаманні «буквалізовані» образи, що виникають після стирання їхньої багатозначності й реалізації первинного, прямого значення. Оскільки сновидіння – результат роботи підсвідомості, це дозволяє зробити висновок про асоціативне відновлення в поезії «Китайка» характерного для усної народної творчості ототожнення сну і смерті в ролі ще одного доводу на користь думки про заковану в генах людини невтолиму спрагу життя.

Знайдений Калинцем спосіб абсолютного утвердження людини через любов знаходить своє завершене художнє втілення в міфічній метафорі:

*Та, що приносить Перемогу,
стверджує Перемогу небуттям,
вже не Могила,*

*а Корінь
найтихішої на землі квітки Вероніки, <...>
Корінь, з якого витчеться
Дерево Пам'яті
(Калинець 1997, 496).*

У цій міфічній метафорі відлунює поезія Б.-І. Антонича: «...що лишилось по нас: з кісток трава зростає» (Антонич 1998, 161). Прикінцевий наголос у розвитку образу – Дерево Пам'яті – випрозорив ідею духовної незнищенності людини, яка безкорисливо поступається своїми інтересами заради блага іншого, можливість її існування після смерті в новому буттєвому вимірі – пам'яті.

Міфічне мотивування й міфічна метафора – важливі системотворчі художні засоби, тому вони відіграють ключову роль у втіленні авторської концепції, відображаючи окремішність систем людини і природи в міфічній реальності й наголошуючи на їх рівноправності й нерозривному зв'язкові. Ці тропи увиразнюють ідею: духовний зв'язок людини з природою сприяє збагаченню особистості, виявленню її невичерпних духовних можливостей, на підставі чого й формується загальнолюдська філософія й питомо національна самотутність поезії Ігоря Калинця .

Використовуючи міфічне мотивування, поет засвідчує природність любові до світу, ширості, безкорисливості для людини взагалі й українця зокрема, доводячи, що любов – найприродніший спосіб енергійного й абсолютного утвердження особистості. Разом із тим митець, використовуючи міфічне мотивування, відображає драматичну внутрішню боротьбу, що відбувається під час осягнення людиною цієї філософії як життєвої програми.

Міфічне мотивування й міфічна метафора забезпечують повноцінне втілення художньо-філософської концепції митця. Міфічне мотивування обґрунтовує ключові художні смисли, а міфічна метафора, як мікромодель авторського задуму, унаочнює результати руху шляхом утвердження особистості.

Література

1. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво (Спроба ідеалістичної системи мистецтва) // Антонич Б.-І. Твори / ред.-упор. М. Москаленко; упоряд. Л. Головата; авт. передм. М. Новикова. – Київ, Дніпро, 1998. – С. 467–476.

2. *Антонич Б.-І.* Твори / ред.-упор. М. Москаленко; упоряд. Л. Головата; авт. передм. М. Новикова. – Київ, Дніпро, 1998. – 591 с.

3. *Буряк О.* Поняття «індивідуальний авторський міф» у сучасному літературознавстві // Наукові записки. – КДПУ імені Володимира Винничека, 2005. – Серія: Філологічні науки (літературознавство). – Вип. 61. – С. 54–64.

4. *Вико Дж.* Основания новой науки об общей природе наций. – Москва – Киев, Рефл – бук – ИСА, 1994. – 656 с.

5. *Калинець І.* Слово триваюче. Поезії. – Харків, Фоліо, 1997. – 542 с.

6. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. – Москва, Наука, 1976. – 407 с.

7. *Потебня А.* Слово и миф. – Москва, Правда, 1989. – 622 с.

НЕСПОКІЙНИЙ ЗАТИШОК, або РОЗБЛОКОВАНА УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА СВІДОМІСТЬ (ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ЙОСИПА ДУДКИ)

Сьогодні пізнаємо так багато раніше невідомого, забороненого, призабутого. Досить часто на перший план виходить критика окупаційних режимів та їх злодіянь на теренах України, спотворень нашої історії, ідеології та політики сучасних можновладців, нами ж самими приведених на ті чи інші державні посади. Звичайно, то добре, то необхідно, адже маємо знати свою правдиву історію і те, що діється сьогодні навколо нас. Але знання стають дієвими лише тоді, коли формують питому національну свідомість, тобто відповідне ставлення до пізнаваного і пізаного, стають джерелом їх оцінки, а відтак і громадянської та суспільно-політичної позиції як окремо взятої людини, так і різних верств та прошарків суспільства загалом. Ці ставлення і оцінки знаходять свій вияв у морально-етичному виборі членів суспільства, взірцях морально-етичної досконалості української людини, розумінні нею мети, смислу та цінности життя і т. д., і т. п. Процеси національного самопізнання, самоусвідомлення та самоствердження, національного державотворення в Україні вимагають саме такого їх осмислення і діяльності кожного з нас на цих підставах. На жаль, до цього ми дійшли далеко не завжди підготовленими. Кажуть, що у нас немає провідної, національно свідомої верстви, стратегії і тактики національного відродження. Але це не так, адже ми маємо Тараса Шевченка, Івана Франка, Дмитра Донцова, Юліана Вассіяна, Олега Ольжича, Миколу Сціборського, Симона Петлюру, Степана Бандеру, В'ячеслава Чорновола, Левка Лук'яненка, інших теоретиків та провідників нації. І наша біда в тому, що ми не поставили їх на чоло нації, не сприйняли, не взяли на озброєння їх ідеології і практики боротьби за незалежну Україну, не керуємося ними у своєму житті, не

вимагаємо від державців приймати і виконувати закони, які б стали першоджерелом і основою нашого національного поступування. Звідси наші біди і загрози втрати Незалежності, які Дамокловим мечем раз по раз зависають над нами. Чому так сталося?

А тому, що окупаційні режими наступально і послідовно робили все, щоб відірвати нас від рідного ідейного, політичного і духовного ґрунту, знецінити нашу історію, освіту, культуру, наші тисячолітні, захоплено сприйняті у всьому світі, гуманні звичаї та обряди, винародовити націю і таким чином знищити наші питомо національні історичні, суспільно-політичні, ідейні та духовні цінності. Замість них цілеспрямовано і послідовно нам насаджувалось усе чуже, неприродне, що руйнувало наш національний уклад життя, який формувался нашими далекими пращурами і ближчими поколіннями упродовж тисячоліть нашої історії.

Життя і творчість скромного вчителя Йосипа Дудки з хутора Широкий Яр, що поблизу села Вошилиха Роменського району на Сумщині багатогранно і досить повно та переконливо відображає ті жорстокі обставини, насамперед підсоветського минулого, та їх наслідки. У них як у дзеркалі – наші злети й падіння, наші сьогочасні проблеми.

Народився Йосип Михайлович Дудка на тому ж таки хуторі Широкий Яр, що над тихоплинною Сулою, 15 листопада 1915 року в багатодітній родині нащадка українського козацтва селянина-бідняка Михайла Васильовича Дудки та його дружини Килини Яківної. В ньому прожив усе своє непросте життя. З отої протилежності ідеалів козацької вольности та многотрудної долі бідняка і проростав духовний корінь, життєві принципи та ідеали Йосипа Дудки, сприйняття і розуміння ним світу та свого призначення в ньому.

Ходив до семирічної школи с. Вовківці. Тут потоваришував з Леонідом Пархомовичем, згодом відомим письменником Леонідом Полтавою. Потому навчався на вечірньому відділенні Недригайлівського робітфаку та в школі колгоспної молоді при Роменському сільськогосподарському технікумі. 1934 року став студентом українського відділення Ніжинського педагогічного інституту, де знову зустрівся з Леонідом Пархомовичем. Хоча й доводилося ночами розвантажувати вагони і заробляти на шматок хліба, життя почало набирати

висоту. Та не надовго. За обставин заблокованости національної свідомости українців студент Йосип Дудка умів мислити вільно, не підкорятися злим обставинам, а піднімався над ними, підкоряв їх собі. Відтак спецоргани перехопили його лист до брата, в якому згадувалися імена Миколи Хвильового та Миколи Скрипника. 1937 року Йосипа Дудку арештовують, звинувачують в українському буржуазному націоналізмі. Слідство, допити. Та справа закінчується виключенням з комсомолу. Щоб уникнути відрахування зі складу студентів і закінчити навчання в інституті, за порадою ректора змушений був перевестись на російське відділення. Цей цинічний удар пережив мужньо: замість омріяного диплома учителя української мови та літератури одержав диплом учителя російської словесности, яку викладав у школах Роменщини, але назажди залишився вірним рідному слову, своєму Роду, Україні, завжди і у всьому був українцем, навіть тоді, коли викладав російську мову та літературу, коли його переслідували, забороняли друкуватися, звинувачували в антисоветчині, неіснуючому українському буржуазному націоналізмі в комуносоветському його розумінні. І хоч страждав і мучився у своєму тихому, але неспокійному затишку Широкому Яру, куди не раз сягало «недремне око», жив минулим і майбутнім України, осяяними могилами войовничих скіфів над рідною Сулою, легендами і переказами про народного месника Семена Гаркушу, пам'яттю про Петра Калнишевського, подвигами лицарів-козаків, героїв Національно-Визвольних Змагань українського народу різних часів, які в той час ще зберігала пам'ять селян-земляків, їх трудовою мораллю, їх життєвими принципами, ідеалами та непокрою будь-яким поневолювачам. У них черпав силу і волю до життя за отих нестерпних обставин.

*Чи судилося так!
Все негода надворі,
все щось доля недобре пряде.
Не вписавсь я в єдиному хорі
ані тут, ані там, аніде!..
Може їй краще: не зрадивши ліри,
не схилять голови таки вниз...
Йй до останнього подиху вірить,*

що й тебе – зрозуміють колись...
(Дудка 2013, 19), –

писав згодом про ті роки.

Йосипа Дудку та його брата Михайла готували до підпільної роботи на Роменщині в роки Другої світової війни. Але хтось підступно їх видав новим окупаційним властям. Брата Михайла розстріляли, а його примусово вивезли на каторжні роботи до Німеччини. Три роки працював на Вестфальських шахтах під номером 42-17. У Німеччині знову зустрівся з другом шкільних та студентських років Леонідом Пархомовичем (Полтавою). За його підтримки у часописі «Дозвілля», який виходив у Німеччині, надрукував кілька своїх творів. Двічі засипало пороною в забої. На щастя, його врятували. По війні повернувся додому. Викладав російську мову та літературу в Бобрицькій та Вовківській середніх школах. «Хрущовська відлига» відкрила завісу заборон. Почав друкуватися в газеті «Радянська освіта», колективних збірниках «Голоси молодих», «Акорди життя». До Широкого Яру почали навідуватися Павло Ключина, Роман Іваничук, Микола Данько, Іван Вирган, Дмитро Білоус, інші письменники і, як не дивно, без будь-яких спецзавдань секретар Сумського обкому компартії України з питань ідеології Петро Козирев. Останній приїздив не як компартійний чиновник, а як людина, яка розуміла Йосипа Дудку, морально й психологічно підтримувала його, так само як підтримував Костя Гордієнка і дружив з ним, коли той приїжджав до Лебедина на Сумщині. Свідченням чесності таких його візитів до Широкого Яру та Лебедина є факт того, що за це Петра Козирєва згодом було звільнено з посади секретаря Сумського обкому компартії України і переведено на викладацьку роботу в Сумський педінститут.

Та так було недовго. Коли на випускному вечорі у Вовківській середній школі згідно програми дві школярки виконали пісню «Любіте Россію», Йосип Михайлович вивів на кін одну з своїх вихованок і попросив її прочитати вірш Володимира Сосюри «Любіть Україну». Це викликало переляк і стало відомим там, де це тоді було потрібним. Реакція на подію не забарилася чекати себе. «Ага! – пише Наталка Околітенко. – Ось так відкрилася «прихована буржуазно-націоналістична суть» того, хто стільки

років викладав російську літературу! Виявляється «недремне око» вже давно стежило за десятихвилинками на його уроках, коли Дудка розповідав про творчість українських письменників – і класиків, і сучасників – особливо ж про Гончарів «Собор» та прозу Антоненка-Давидовича» (Околітенко 2010, 4, 6). А в інших селах Роменщини та околишніх районах Сумської і Чернігівської областей кобзар Ігор Рачок в цей час виспівував:

*Я не боюсь тюрми і ката,
Вони для мене не страшні.
Страшніш тюрма у рідній хаті,
Неволя в рідній стороні
(Вертій, Діброва 2016, 276).*

І чим більше забороняли такі пісні, тим частіше вони знаходили своїх слухачів.

*Ти ж ніколи не знала
Ясної години, –*

слідом за Ігорем Рачком вторив роменський кобзар Євген Адамцевич, виконуючи на базарах та в інших людних місцях також заборонену пісню «Старе життя України», –

*Товкли тебе з усіх боків
З усієї сили
І хрещені й нехрещені
Сусідоньки милі.*

*Хоч не хоч, а довелося
Весь вік воювати
І за віру, й за родину,
За правду стояти.*

*І стояли, де б не мали,
При лихій годині,
І усім давали здачі
Сини України
(Адамцевич 1999, 91).*

Звичайно, це підтримувало патріотичні настрої, викликало в краї потребу протистояти процесам національного винародовлення його мешканців. До того ж, у Торонто (Канада) 1968 року в антології поезії «Слово і зброя» Леонід Полтава видрукував кілька поезій Йосипа Дудки часів війни. Одна з канадських газет передрукувала з «Радянської освіти» його поезію «Біля картини «Лист султанові». Звичайно, цього Йосипові Михайловичу не могли подарувати. Його донька Надія Карпенко розповідає, що з початком арештів у 1972 році у Києві усе це стало підставою заборони друку у видавництві «Радянський письменник» його першої збірки поезій та збірки поезій для дітей «Зозуліні черевички», яка мала побачити світ у харківському видавництві. На Йосипа Дудку посипалися нові звинувачення в «українському буржуазному націоналізмі». Тим паче, що на зборах літоб'єднання в Сумах він відмовився виступити з осудом збірки Миколи Данька «Червоне соло». Організовували відповідні доноси, у нього вдома зробили обшук, вилучивши рукописи віршів, давні історичні книги. Йосипові Дудці загрожувало 5 років тюремного ув'язнення. Та, незважаючи на всі звинувачення, педколектив Вовківської школи взяв свого колегу на «перевиховання». Його перестали друкувати в газетах і журналах, починаючи від районної й до загальнодержавних.

*Ми жили в трагічну і сумну годину,
коли навіть чесним духу не стає –
Можна відректися роду і родини
і забути можна, хто ти є...
Та не всі зрікались!.. І не всі забули,
хоч ламали крила всім лихі вітри.
Земле наша рідна! Дай нам знову сили,
Щоб до тебе крильми й духом природи
(Карпенко 2010, 4, 9-11),*

сповідував свою зболену душу ще невідомим тоді читачам. За таких обставин хтось би пристосовувався до них, жив «тихо», усіяко демонструючи свою «преданність делу партії і правительству» та «старшому братові». Йосип Дудка не зрадив собі, своїм життєвим принципам та ідеалам. Свою доньку Надійку виховував свідомою українською патріоткою. Щоб

вона продовжила його справу, скерував на навчання не на російське, а на українське відділення філологічного факультету Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, а коли по його успішному закінченні вона вступала до аспірантури з спеціальності «українська література» і складала на «відмінно» екзамени з інших предметів, то на останньому екзамені з німецької мови їй поставили трійку. Так вона не пройшла по конкурсу в стаціонарну аспірантуру. Це був продуманий хід відповідних органів: Надії Дудці пообіцяли місце в аспірантурі, але... заочній, до того ж з умовою, що вона вступить в ряди комуністичної партії спочатку як кандидат. Але це для неї було неприйнятним, і вона зробила своєрідний виклик такій пропозиції, відмовившись від неї. Відтак пішла працювати вчительською української мови та літератури, що схвалив і батько.

Лише з настанням горбачовської перебудови у 2-й половині 90-х років минулого століття його знову почали друкувати у місцевих і загальноукраїнських виданнях. 1993 року побачила світ перша збірка поезій Йосипа Дудки «Собори душ», але... по його смерті (помер 22 листопада 1990 року). Затим стараннями його доньки Надії, її друзів та знайомих, зокрема, Тамари Марченко, голови Роменської районної Ради Олексія Біловола, професора Ніжинського педагогічного інституту ім. М.В.Гоголя Григорія Самойленка, добродійника Івана Телющенка, письменника Дмитра Чередниченка, учня поета Миколи Ничика видано збірки поезій та прози Йосипа Дудки «Дерево правди народу» (Чернігів, 2010), «Поклик дороги» (Київ, 2013). Роменці видали спецвипуск літературно-історичного альманаху «Ромен», приуроченого 95-літтю від дня народження та 20-річчю з дня смерті свого славного земляка, опубліковано частину його листування з письменниками, журналістами, колегами-учителями тощо. Ім'ям Йосипа Дудки названо Роменську районну бібліотеку.

Переживаючи та усвідомлюючи минуле й сучасну йому підсоветську дійсність, не носив у собі зла і жадання помсти, бо ж переймався значно вищим – долею нації, самовіддано і саможертвовно працював для її майбутнього, яке бачив вільним від будь-яких способів гноблення людини людиною, від зради свого народу, від втрати національної пам'яті, честі та гідності, від пристосуванства до ворожої українському народові влади. Вистояти! Вистояти у двобої з системою – таке завдання по-

ставив перед собою! Вистояти і

*Не зігнутися нижче –
Під важке чоботище...*

.....

*– Вистояти...
Не впади, не впади
Під важкі чоботища...*

*І стояв ти ізнов.
Не в лице – по душі,
Коли били тебе
Не оті... не чужі,
Начіпляючи «ізми»...
Не знайомий із слізьми,
Ти стояв.
– Вистояти...
Це не ті... не чужі.
Не зігнись від олжі.*

*Та ізнов,
Коли кажуть: присядь,
Ти подумай. Не зігнись.
– Вистояти!..
(Архів), –*

писав у поезії «Вистояти». Вистояти задля майбутнього. Те його майбутнє осяяне й одухотворене відблиском героїки скіфів, про яку повсякчас нагадували скіфські могили понад Сулою, героїкою українського козацтва, високими трудовими та моральними ідеалами простого народу, їх незнищенністю у нині суцїх і прийдешнїх поколїннях, саможертвовною і послїдовною вїрністю в їх оборонї, що й гуртували українцїв у всї часи в один великий Рїд. Воно, те майбутнє, спрямовувалось і спрямовується на формування нової людини нової України, її нових життєвих принципів та ідеалів, нового, питомо українського розуміння нею мети, смислу і цїнності життя, її громадянської та суспїльно-полїтичної позицїї.

Критерїями формування такої людини і такого суспїльства

для Йосипа Дудки було самовладання за найскладніших обставин, усвідомлення свого призначення в долі України, відданості своєму народові, правді, віра в себе, у свої сили, краще майбутнє, переконаність в тому, що кожен на своєму місці має робити все від нього залежне, щоб наближати те майбутнє. Живучи, як писав у листі до свого друга поета і журналіста із Сум Миколи Данька, заметені снігами, борсаючись серед них і сяк-так господарюючи, постійно осмислював пережите й переживане, спрямовував свій духовний зір у майбутнє. «І хай не гасне правдива іскра Прометея. І тільки праця і віра, що світ – це не бездуховні монстри, як би їх багато не було» (Вертій 2010, 55), – розмірковував у листі від 21.01.1987 року до того ж само адресата. Відкидав будь-яку неправду, його душа протестувала проти будь-якого пристосуванства і животіння, до виживання, подібного «до виживання видів і окремої особини» (Вертій 2010, 56). Вияви ж такого існування досить часто бачив на кожному кроці, адже «тому, що робиться на місцях радіти нема підстав: суцільна брехня, знову передвиборні підсолоджені прянички» (Вертій 2010, 52), а він усвідомлював себе Людиною, насамперед, хоч як нелегко це було в той час. Такі його переконання, така його життєва і громадянська позиція живили його творчість.

Світ у поезіях Йосипа Дудки постає у різко протилежних вимірах. Добро і зло, прекрасне й потворне, вірність і зрада, трудова мораль народу і паразитичне існування партократів та пристосуванців, патріотизм і космополітизм і т. д., і т. п. становлять у ньому діалектичну єдність протилежностей і закорінені в повсякденну дійсність, в якій жив, з якої він виростав як поет.

Прекрасне у сприйнятті та розумінні Йосипа Дудки – то тайнописи, які розгубила природа «на розгойдані хвилі навскіс», «лелеки – в коханні порадники», які «над Сулою летять вдалині», «ластівки молоді над отавами» («Автографи ластівки»), сонце, що «вляглось на ночівлю», тиша «в саду молодім», місяць, що «блукає над річкою» і «хвильками йде в перебрід» («Сонце вляглось на ночівлю»). Це «вишнева гілка України» – рідна Сумщина, де «люди мужні, коренасті. Де поле пахне до глибин ласкавим небом голубим. А пісня пахне свіжим ряс-том!..» («Вишнева гілка України»), де все – і гостинці, і хата й поріг, і «хлібець рум'яний, що родить для всіх» – з ручок та з

пучок («З ручок та з пучок»). З далеких тисячоліть до поета озивається «скіф на дикому кургані» з тугим луком у руці як гранями долі, як крилами добра і зла. Все – земля, сонце, вода, трави, небо, місяць, людина, історія – в поезії Йосипа Дудки, як і в далеких наших предків, одухотворене як життєдайна сила, яку вони обожнювали, поклонялися їй. «Дух і духовність язичників, – зазначає з цього приводу Анатолій Козлов, – базуються на чітких і вагомих принципах існування цього народу – на вірі в предків і на повазі до них та їхніх звичаїв; на любові до рідної землі й волі» (Козлов 2005, 237). Отой поклик минулого навіває авторові поетичні роздуми, адже

*... все, що видно тут на видноколі,
могили, ріки, зелен гай –
моя земля!.. Мос це поле.
І мій – безмірний небокрай
(Дудка 2013, 105)*

Що глибше вкорінення поета у цей світ, його пізнання і переживання, то рішучіше несприйняття того, що протистоїть йому, тобто усього потворного. *Потворне* ж – то ті, хто «в брехні прокислі», ті, хто сидить «у звичнім кріслі», кого «рятує незрушна бронь», «орава трутнів плодовитих», яка «біля партійного корита» ростила «чрева й курдюки. І, підхихикуючи дрібно, народ рядили в глупчака», для яких, насамперед «не честь, не мисль потрібна, а шия в бубличок гнучка!..» («Це – ви!»). Тому Йосип Дудка не сприймає Пушкінове

«Блажен, кто молча был поэт...» і відповідає на нього рішуче і однозначно:

*Чи справді так?..
Це навіть страшно!..
Мов біля скроні пістолет.
Невже й тоді, як тисне зашморг
(тому й мовчить!), блажен поет?..
адже
Ми не жили. Ми животіли
Поміж ключих огорож.
Було, що часом белькотіли,
«приправя горькой правдой ложь».*

*Які ж огидні ці хорали,
хвалебна патока густа,
коли нам чоботом ставали
на обезкровлені вуста!..*

*Коли нахабні коновали
Нас мором гнали в чорний «рай».
Коли і думать не встигали:
то доганяй, то обганяй!..
(Дудка 2013, 34)*

Відкритість, публіцистична спрямованість поезій Йосипа Дудки – караюча, вбивча своєю зневагою до отієї «орави трутнів плодовитих», отих «коновалів». Вона спонукає задумуватись над результатами такої її спрямованості, застерігає від них. Він добре бачив, розмів і усвідомлював, що брехнею, паразитичним існуванням, кар'єризмом, прямо протилежними потребам народу, комуністи самі ж знищують творену ними ж самими комуністичну систему, але в ім'я цього запроторюють у тюрми, катують і знищують всіх, хто виявляє найменше противенство тому, хто застерігає їх від таких злодіянь.

*Давня, як світ, ця історія.
Пошук – не знає межі.
Мудрості ж – стільки натворено!..
Чом же не легше душі?*

*Власне, і що ми шукаємо?..
Поруч – і щастя, й мета.
Ніби прокляття над Каїном
душу гризе самота...,
(Архів), –*

з боєм роздумує поет в одному із своїх віршів. Усе те мучить його, душа страждає, шукає виходу з того страшного становища:

*Важка над обрієм завіса.
І хто? Й куди нас поведе?..*

*Ведучих – глянеш! – достобіса,
а все наосліп ми ідем.*

*І так бува – життя не миле!..
Того – взяли... Той сам повис.
Й чого ми ще не розгубили?
Від чого ще не відреклись.*

*Убогу душу – не зірїти,
де й слово кинуто на сміх...
І хто ж бо ми? Безрідні діти
на перехресті всіх доріг.*

*І пересичені... Й голодні...
І на коні... Й без голови...
Оця байдужість край безодні!..
Цей п'яний гамір перезви!..*

*Що ж... Можна й так. І їсти, й пити...
Мовляв, помреш колись однак.
Живи – як є. Та страшно жити,
як все життя – питальний знак.
(Дудка 2013, 48).*

На поставлені запитання перед самим собою, своїм сучасником і майбутнім читачем Йосип Дудка дає чітку і однозначну відповідь, його морально-етичний вибір так само чіткий і однозначний: коли хочемо правди «тупе мовчання – просто злочин» («О пошук слова...»), «щоб поцвіль не злизала щастя, за цвітом папороті йди» («За цвітом папороті»), не забувати, що «все відтане, мерзлоти вічні і земля... Коли ж на якір серце стане – і шторм не зрушить корабля» («Катрени»), він добре знає, що «Гучні слова і грім овацій від горя людство не спасуть», що «лиш діло, труд, робота, праця – всього на світі вічна суть» («Гучні слова і грім овацій»). Тому Йосипа Дудки, оцієї спрямованості його творчості комуністичні верховоди боялися, відгороджували «колючими огорожами» їх від широкого загалу, чесного трудового народу.

Йосип Дудка, як бачимо, не був байдужим до того, тяжко переживав оту приправлену «горькой правдой ложь», оті огидні

хорали і заганняння в чорний «рай». Те переживання, усвідомлення пережитого і переживаного в поезії «Пацюки» вилилося в такі рядки:

*Хоч маєм зодчих ми чудових,
А досвід теж такий гіркий...
І страшно, як при всіх обновах
Лишаться ходи та дірки.
Чи не вповзуть в найвищий поверх
Ізнов прожори-пацюки?..
(Дудка 2013, 55).*

Душею і серцем відчував і розумом усвідомлював загрозу від таких керівників-прожор-пацюків від найнижчих до найвищих шаблів влади, тому й застерігав від їх злодіянь своїх сучасників і нащадків. Тому оті «пацюки» й вишукували в його житті та творчості коли неіснуючого «українського буржуазного націоналізму», то якоїсь «антисовєтчини» чи чогось подібного, щоб арештувати і запроторити до в'язниці, залякати тим самим його оточення, зробивши з нього покірних рабів. І не безрезультатно. Авторів цих рядків пригадується як у 1972 році під час роботи серпневої конференції учителів Роменського району на Сумщині одна учителька бідкалась: «Була на уроках Йосипа Дудки з російської мови та літератури. Яка методична майстерність! Яка глибина! Але подумали б... він – український буржуазний націоналіст!». І у Вовківській школі, згадує донька Йосипа Михайловича Надія Карпенко, тоді всі гуртом шептали, що «Дудка спустився на дно», його довго по району паплюжили на різних нарадах, чого тільки не вигадуючи про Дудчин «націоналізм» (Карпенко 2010, 4, 9-11). Та все-таки педколектив Вовківської школи взяв його на перевиховання, і Йосипові Дудці вдалося уникнути тюремного ув'язнення, яке зависло над ним. Його перестали друкувати, але вистояв мужньо і з честю виніс ці випробування, не писав, як сам говорив згодом, ні «покаяльних», ні «окаянних» речей.

Добро в розумінні Йосипа Дудки співвідноситься з чесним виконанням свого особистого й людини взагалі призначення в житті. Виконання ж це полягає в тому, щоб вирощувати хліб – основу життя, у переживанні за новонароджену дитину, ким

стане вона, вирушаючи у свою життєву путь, – людиною, а чи бюрократом («Життя основа»). Добро – то також несміло взяти чепіги з дужих рук дідів і батьків у свої малі руки, щоб відчутти й пізнати себе, знову ж таки ЛЮДИНОЮ, проклавши свою борозну в житті («Борозна») (Дудка 2010, 17, 19). Містко, образно, по-філософськи зміст поняття «добро» розкриває Йосип Дудка і в поезії «Ми виходим, як з довгої ночі»:

*Ми виходим, як з довгої ночі,
де і хліб наш олжею пропах...
Відмітаючи сміття з обочин,
на новий повертаємо шлях.*

*Хочу вірить: не мрії-надії,
не відлига для крил і думок.
Просто – совість нас кличе до дії,
на високе рівняймо свій крок!..
(Дудка 2013, 72).*

Служити своєму народові, піднімаючи його з колін, як служив і піднімав його роменський кобзар Євген Адамцевич, до якого звертається поет, – то також добро у найвищому і найглибиннішому його вияві, бо ж клав він на струни

*не пальці старечі,
а зболене серце своє!
(Дудка 2013, 75).*

Тому й звертається до нього поет як до взірця духовної досконалости української людини, як до живого уособлення добра і правди, ставлячи його у приклад нині суцим і прийдешнім поколінням,

*Щоб люди негнулись,
щоб люди раділи,
віддав ти любовно усе, що зберіг.
Як щедрее сонце тепло своє ділить –
Для всіх!..
(Дудка 2013, 75).*

«Лише безповоротно до кінця спрагматизовані люди можуть сьогодні відверто ігнорувати потребу й можливість пізнання духовності, або ті, хто уже боїться, що знання про їхні душі, дух і духовність просто викриють їхню бездуховність чи ще страшніше – бездушність і бездуховність» (Козлов 2005, 6), – писав Анатолій Козлов.

Оці бездушність і бездуховність у потрактуванні Йосипа Дудки – суть *зла*. Це зло тому, що вони винародовлюють людину, роблять її рабом кар'єри й наживи, підрізають коріння її зв'язків зі своїм народом і перетворюють у якийсь бездумний механізм саморуйнування і самознищення, який в кінцевому результаті призводить до безславного кінця. Живучи в глибинно народному середовищі, поет оцінює і потрактовує ці явища крізь призму моральних, духовних, громадянських, історичних та соціальних принципів та ідеалів трудового народу, дошукується причин їх появи, досліджує діалектику їх становлення і розвитку.

Одну з першопричин зла Йосип Дудка вбачає у заміні сформованих народом упродовж тисячоліть цінностей кар'єризмом, зневагою, зверхнім ставленням до трудової людини, свідомим нехтуванням ними як чимось нижчим і другорядним. На ґрунті цього й формується ота бездушність і бездуховність з усіма її наслідками – втратою честі, гідності, почуття міри у всьому.

Прикладів такого зла у повсякденному житті Йосип Дудка знаходить досить-таки багато: новітні Іуди («Поцілунок Іуди») та обри («Погибоша аки обри...»), ті, хто стріляє в лебедів, «що у Червоних книгах!..» («Натюрморт з лебедем»), різного роду партократи, пристосуванці і т.п. Вони його не просто обурюють, вони викликають у нього огиду, осуд, адже вони для нього – раби без будь-якого сумління, раби, готові служити своєму рабовласникові до скону, зовсім не усвідомлюючи того, що самі ж формують таке ставлення до себе, що їх паразитичне існування не має жодних перспектив. Тому слово, кожен образ у його поезії справді стають формою свідомости, формують свідомість його читачів.

*Яке блюзнірство:
йти на скін –
і славить деспота! Це ж безум –
до ніг йому віддать уклін:*

– Живи, блаженствуй! Аве, Цезар!...
Здавалось: рабство – то вже тлін...
Та знов таки рабами стали
Ті, що рекли, йдучи на скін:
– Живи, катуй нас, батьку Сталін!..
(Дудка 2013, 82), –

ще в 1965 році кидав їм у поезії «Аве, Цезар!...». Усвідомлюючи нищість і жалюгідність таких потвор, в поезії «Погибоша аки обри...» застерігав своїх сучасників:

*Та знаєм добре,
що лишилося від злих...
«Погибоша аки обри», –
тільки й спогаду про них!..
(Дудка 2013, 57).*

Як бачимо, між добром і злом, прекрасним і потворним, вірністю і зрадою, трудовою мораллю українського народу і паразитичним існуванням «орави трутнів плодовитих», коновалів, патріотизмом і космополітизмом Йосип Дудка однозначно, без вагань і послідовно упродовж усього свого життя вибирає і утверджує добро, прекрасне, вірність своєму народові, своїм життєвим принципам та ідеалам, патріотизм і т. д., і т. п.

Поетична думка Йосипа Дудки пульсує між короткочасним і вічним, його ліричний герой осмислює життя і своє призначення в ньому на перехрестях минулого, сучасного і майбутнього, що надає цій думці глибокого художньо-філософського змісту. Її, цю думку, живить не лише сучасне й минуле, а й майбутнє, адже минуле й сучасне для поета – основа, стартовий майданчик майбутнього: яким було минуле, яким ми творимо сучасне, таким буде й майбутнє! Чому про обрив залишилася лише згадка? Тому, що по собі вони не залишили нічого доброго, прекрасного, благородного, відтак і не передали їх прийдешнім поколінням («Погибоша аки обри...»). І така участь, проєктує автор свою думку в сучасність, чекає всіх, хто творить зло, сіє смерть, залишає по собі спалені міста і села, почорнілі попелища. Чому партократи-пацюки викликають огиду до себе, приречені на ганьбу і безславний кінець, що так переконливо довела наша історія? А тому, що «уміли жити» і

найвищим своїм досягненням у житті мали вирощені як бідони свої черева («Я прибудного щастя не хочу...»), глухі кабінети, контори, їдальні, для всіх них «туалети і більші й малі» у центральній садибі-пухлині вимираючого торбешного села, силу якого щороку, щодня ковтає ота його центральна садиба, переповнена паразитуючими чинами-перодралами у модних, розкішних й просиджених кріслах та з протухлими портфелями («Центральна...»). З цих образів постає образ не одного села, а цілої справді загниваючої соціалістичної системи з її комуністичними верховодами, які своїм чревоугодництвом, паразитичним способом існування, безвідповідальністю, кар'єризмом, прислужництвом, брехнею, лицемірством, пристосуванством самі знищують те село і ту систему.

Таке жалюгідне існування зумовило блюзнірство, бездуховність і бездушність. Воно – наслідок національної зради, національного винародовлення, космополітизму. Поет творить влучні, змістовні, вбивчі образи, взяті з повсякденного життя, яке спостерігав на кожному кроці і в селі, і в місті, яке так боліло йому. Для отих чревоугодників, які носять свої черева як бідони, уже не існують такі поняття як «краса», «благородство», «увага й повага до іншої людини» тощо («Я прибудного щастя не хочу...», «Центральна...»), їм чужі життєві принципи та ідеали Семена Гаркуші («Семен Гаркуша», «Втеча Гаркуші»), Петра Калнишевського («Остання дорога Калнишевського»), Григорія Сковороди («Сковорода»), Тараса Шевченка («Пісня над Кос-Аралом», «Любов'ю увінчаний»), невтомного випалювальника цегли діда Андріяна («Андріянова цегла»), чесних трударів Посулля («Пора медозбору») та звичай рідного краю («Усім позичим!»). Національне винародовлення перетворило їх у напівмертвих, напівживих бездуховних істот, адже ніяких – ідейних, духовних, соціальних, матеріальних – цінностей, на відміну від Семена Гаркуші, Петра Калнишевського, Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, діда Андріяна, трударів рідного краю, вони не залишають своїм нащадкам. В епітафії «Вихід на пенсію» Йосип Дудка про них говорить:

*Усім «вождям» поклони бив
і був лакуза він обачний,
чревоугодно їв і пив,
як пес, беріг барліг свій дачний
(Дудка 2013, 86).*

Але ліричний герой Йосипа Дудки і сам автор не просто засвідчують ці факти, гротескно-сатирично сприймають їх. Вони добре усвідомлюють, що пасивне ставлення до них – то згуба для нації, то драми і трагедії для нащадків. Відтак розуміння мети, смислу і цінности свого життя найтіснішим чином вони пов'язують з філософським розумінням соціальної дієвості кожного громадянина у часі й просторі, що й наповнює їх життя глибоким змістом.

Образ часу в поезії «Чуєш, часе?» постає в таких його діалектично взаємопов'язаних складових як краплина, яку зітруть і розвіють вітри понад гаєм, а «коли ж краплі уже не живуть – океан висихає» (Дудка 2013, 92). Одначе благання до часу покласти мітлу і не вимітати дорогоцінних скарбів, сім'ю і любов, «жіночість – красу чорноброву» (Дудка 2013, 92), «основу основ, крила мислі народної – мову» (Дудка 2013, 92), священні сліди і звичаї наших предків, Богдана й Тараса, переростає в застереження, адже втрата цих цінностей – то самообкрадання і згуба для нації. Тому поет звертається до часу:

*Чуєш, часе? Мітлу поклади.
Вимітаєш ти душу народу
(Дудка 2013, 92),*

добре усвідомлюючи, що «немає страшнішої пори, як стежка виведе в нікуди» (Дудка 2013, 25), коли «вицвітають прапори, і гине честь в обіймах бруду», «де в'яне пісня і трава, де пилом припадає ліра», коли «плачуть безкрилені слова: Любов... Надія... Віра...», «коли небо чисте, голубе – тьмяніє, зорянисте зроду», бо ж то знаки «часу бездуховності», знаки того, що своєю байдужістю до таких та подібних явищ «ми – викреслюєм себе з історії свого народу» (Дудка 2013, 25).

Для Йосипа Дудки та його ліричного героя таке неможливе, адже в мороці соціалізму, комуністичної тиранії вони усвідомлюють себе нащадками Семена Гаркуші, Петра Калнишевського, Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Євгена Адамцевича, чесних селян-хліборобів, продовжувачами їх справи, у світлі їх життєвих принципів та ідеалів бачать своє майбутнє і майбутнє української нації, наближають і утверджують його кожним кроком свого життя, адже

*Сама історія вручає
нам спадок гордої краси.
І чуєм пісню про Нечая,
про Наливайка голоси...
(Дудка 2013, 27).*

Бо ж

*І прав нема –
нема ні в кого –
забути те, віддять золі,
де йшла кривавиця-дорога
крізь серце рідної землі
(Дудка 2013, 28).*

Спадкоємність поколінь, перемогу добра над злом, світла над пітьмою вселяє й те, що хоча

*Моїх братів,
що гордимми зросли,
віками гнули у холопи.
Моїх братів –
циклони рознесли
по всіх канадах і європах.*

*Моїх братів
стріляв смердючий кат,
фашисти прирекли до смерті.
Моїх братів розтерзано стократ,
щоб з України –
шкуру здерти!..*

*Моїх братів
зчорнілих, як рілля,
живцем схоронено доволі.*

Та, незважаючи на все те, поет твердо вірить:

*Моїх братів –
народить ще земля,*

*Як родить хліб на ріднім полі!..
(Дудка 2013, 67).*

Усім своїм життям і творчістю, своєю питомо національною позицією Йосип Дудка довів, що чим більше комуно-советська система викоринювала його з духовного ґрунту його рідного Посулля, тим більше він закоринювався в цей ґрунт, що й за обставин повсюдної заблокованости української національної свідомости людина, яка вростає в нього, в повсякденний уклад національного життя, знаходить можливість бути самою собою, не лише протистояти цим обставинам та підніматися над ними, а й підпорядковувати їх собі, творити їх за законами свого внутрішнього світу, своїх принципів та ідеалів. А ще довів і незнищенність за цих обставин національного Духа найглибинніших верств і прошарків українського суспільства, нездоланність сили і могутности Духа своїх земляків, які й стали джерелом неповторного сприйняття, розуміння і потрактування навколишнього світу, свіжости, незужитости образів його поезії, національної неповторности його художньо-естетичного мислення, поетичного світу загалом, які сформувались на цьому ґрунті. І то стосується не лише пейзажів, образів та мотивів, так сказати, додатніх, героїко-патріотичних, а й образів сатиричного спрямування їх змісту. Чи знайдемо в нашій літературі порівняння опасистих черев та курдюків паразитуючих на мозолях трудового народу партократів, чиновників інших рангів з бідонами? Ні! Бо ж винесене воно спостережливим оком поета з повсякденного життя Широкого Яру, Воцилихи, Вовківців, Пустовійтівки та інших околиць сіл Роменщини. Лише Йосип Дудка, який народився, виріс і усе своє неспокоїне життя прожив на берегах тихоплинної Сули у казково дивовижному світі рідної природи, міг написати

*Тут був Тарас... Води косиця
змайнула враз, немов снопом.
І вся Сула, здалося, – жниця
з легким і срібленим серпом!..
(Дудка 2013, 21).*

Та ж само Сула в однойменній поезії постає як символ героїчної історії нашого народу, нерозривного зв'язку часів і поколінь:

*До Дніпра, до Дніпра
твої хвилі дзвінки!
І була ти славетною зроду.
Древні скіфи тут
хоронили батьків,
щоб і мертві дивились на воду.*

*За тобою віки. Далина, далина!..
І комоні летять по ковилі.
Ти із тисяч у світі одна
аж до серця дохлюпуєш хвилі
(Дудка 2013, 76).*

Свого часу земляк Йосипа Дудки славетний Олександр Потебня стверджував, що слово є формою свідомости. То ж які глибинні пласти історичної свідомости українського народу несе отой мудрий, психологічно насичений метафоричний образ Сули, яка із тисяч річок у світі одна «аж до серця дохлюпує хвилі». В тій метафорі такі складові національної свідомости українців, як усвідомлення героїко-драматичної долі нашого народу, невіддільною часткою якої є й історія рідного краю поета та його земляків від древніх скіфів до часу, у якому він жив і творив, спадкоємність їх звичаїв, побуту та укладу життя загалом, духовна єдність українських земель, у яку закорінена і його душа, з яких він черпав свою силу у протистоянні зі злом у будь-яких його проявах, протистояв і переміг. Переміг, адже за тих страшних часів комуністичної тиранії, живучи на хуторі, не лише зберіг, а й своїм особистим прикладом примножив і передав їх своїм сучасникам і нащадкам, твердо вірячи, що «...Душі заземлення потрібне, щоб чути світу позивні» (Дудка 2013, 46), що і його «зрозуміють колись...» (Дудка 2013, 19). Справді, час той настав. Йосипа Дудку зрозуміли. Зрозуміли, щоб у всій повноті і значимости явити широкому читацькому загалу, а відтак і широким верствам і прошаркам українського суспільства, його творчість, його життєві принципи та ідеали, розуміння ним мети, смислу і цінности життя як взірць духовної досконалости української людини і найвищих духовних, ідейних, громадянських та суспільно-історичних цінностей, створених ним у його неспокійному затишку хуторі Широкий Яр, щоб не повторилися ці драми й трагедії сьогодні й ніколи,

на що й мають бути спрямованими усі наші зусилля.

Література

1. *Архів* доньки Йосипа Дудки Надії Карпенко.
2. *Вертій Олексій, Діброва Григорій*. Характерник із Лавіркового (матеріали до життєпису кобзаря Ігоря Рачка) // Сумський краєзнавчий збірник. Упоряд. О. М. Корнієнко, В. О. Артюх. – Суми, 2016. – С. 271-295.
3. *Вертій Олексій*. «А й людиною як же нелегко бути в наш час» (з листування Йосипа Дудки, Миколи Данька, Леоніда Малецького та Петра Ротача) // Філологічні трактати. Суми-Харків, 2010. – Т.2. – № 2. – С. 42-64.
4. Докладніше про це читай: *Карпенко Надія*. Мої вірші!.. Ви птахи сині» // Ромен. Літературно-історичний альманах літераторів Роменщини. – Ромни, 2010. – Випуск 4 (25). – С. 9-11.
5. *Дудка Йосип*. Дерево правди народу. Вибране – Чернігів, 2010. – 104 с.
6. *Дудка Йосип*. Поклик дороги. Поезія, проза. – К., 2013. – 244 с.
7. *Євген Адамцевич*. Спогади, статті, матеріали. Упоряд. Олексія Вертія, Григорія Діброви. – Суми, 1999. – 96 с.
8. *Козлов Анатолій*. Духовність як літературознавча категорія. – К., 2005. – 243 с.
9. *Околітенко Наталія*. Хрест вісництва // Ромен. Літературно-історичний альманах літераторів Роменщини. – Ромни, 2010. – Випуск 4 (25). – С. 4-7.

АРХЕТИПНО-
РОДОЦЕНТИЧНІ ПЕРВНІ
І СТАНОВЛЕННЯ
НАРОДОЗНАВСТВА ТА
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

КУЛЬТ ПРЕДКІВ, ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ І ВИДОЗМІНИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЯПОНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ

У світовій фольклористиці, починаючи з ХІХ століття, аналіз окремих етнокультур супроводжувався пошуками подібностей між спорідненими, сусідніми та взаємовіддаленими традиційними культурами. Результати досліджень відобразились у вченнях «міграційної», «міфологічної», «антропологічної» шкіл, у формуванні порівняльно-історичного та порівняльно-типологічного методів і у ХХ столітті склали основу теорії архетипів К.Г.Юнга (Юнг 1995). Порівняльний фольклор на сучасному етапі розвитку презентує світові інформацію про інваріанти світової культури, універсальні механізми мислення. У контексті якісно нових, динамічних досліджень національної спадщини українського народу постає проблема виявлення в його традиційній культурі, зокрема в усній народній творчості, елементів структури світового фольклору та зв'язків з іншими культурами світу. Адже виокремлення і дослідження подібних складових світогляду та ментальності крізь типологічну призму сприятиме ґрунтовнішому розумінню власної традиційної культури українців.

В сучасному глобалізованому світі існує нагальна потреба у виокремленні і дослідженні національних реалізацій світового фольклорного інваріанту, зокрема культу предків. Віра у життя після смерті, у незмінність коловороту людського буття («життя - смерть - життя») супроводжувала людину з часів «примітивного», міфологічного мислення, тобто від самих початків її самоусвідомлення як «людини розумної». Відтак аналіз обрядово-ритуальної практики у контексті народної творчості (казка, легенда, повір'я) як реалізації давніх вірувань у потойбічне життя померлих предків українського та японського народів сприяє не лише реконструкції чільних засад етнічної ментальності окремих національних спільнот, але й відтворенню універсальних механізмів мислення людини, що знайшли свій вияв у традиційних культурах цих народів.

Найважливішими аспектами цього дослідження є типологія двох різних і водночас подібних як за етапами і характером історичного розвитку, так і за жанровим складом народної творчості культур, зокрема процеси реалізації та особливості еволюції культу предків у системі українського та японського фольклору (на матеріалах казкової прози, легенд, повір'їв та описів обрядової практики).

Цілком очевидною є й необхідність надання культурі предків як світоглядному явищу української та японської ментальності та його фольклорним проявам цілісного типологічно-системного опрацювання зі структурного погляду, оскільки дослідження цієї проблеми в українській та японській фольклористиці на даному етапі розвитку мають переважно фрагментарний характер в якості одного з аспектів загального дослідження культур та оминають питання встановлення типологічних зв'язків.

Докладніше ж вивчення типологічних зв'язків українського та японського фольклору у контексті культу предків сприятиме реконструкції універсальних міфологічних механізмів мислення, фольклорних інваріантів та виявленню їх національних особливостей.

Оскільки культ предків є засадничим формантом національної ментальності та світогляду кожного народу, то українські рудименти цих давніх міфологічних уявлень були зафіксовані у розвідках М.Максимовича, І.Нечуя-Левицького, П.Чубинського, М.Драгоманова, В.Антоновича, М.Сумцова, М.Костомарова, О.Потебні, І.Франка та ін., у контексті народної творчості (казка, повір'я, легенда) Так, серед опублікованих П.Чубинським сюжетів є чимало таких, що пов'язані із міфологічними мотивами ініціацій та відображенням культу предків, зокрема, казки про трьох братів («Про царевича-дурня», «Про Сученка», «Про Сученка-Богатиря», «Іван Богодавець» тощо). До казок, які інтерпретують мотив культу предків належить і казка «Про діда» (Бога-деміурга-першопредка). Важливі дослідження з порівняльного фольклору містить «Слов'янська міфологія» М.Костомарова, який через власну систему зіставлень з історією Давнього Сходу, античною, давньоіндійською, іранською та скандинавською міфологіями, через ідентифікацію міфологічних персонажів як посередників між небом і землею («цим» і «тим» світом), доводить гіпотезу про те, що

верховною силою у давніх культурах було божество, що уособлювало світло і сонце.

Аналіз українських та світових концепцій про витоки, функції та міфологічну реалізацію культу предків на підставі ідей сучасних українських та японських дослідників Л.Дунаєвської, В.Давидюка, О.Воропая, О.Таланчук, Мінаката Кумагусу, Ісіда Ейїчиро, Канасакі Такео, Імото Ейїчі, Окунісі Шюнсукє та ін. дав змогу виявити певні закономірності та складові народної концепції світу, яка має пряме відображення у обрядово-ритуальній практиці та казках, легендах, повір'ях. В такому разі універсальну модель культу предків ми розкладаємо на формотворчу структуру, що дало можливість виявити чільні форманти, якими вважаємо з погляду динаміки – *мотив мандрівки*, в основі якого лежить принцип поділу світу на «свій» та «чужий» («цей і «той», «світ живих» і «світ мертвих») і їх взаємопроникнення, та зі статичного боку – *мотив межі*, що позначає лімінальний простір, своєрідний незмінний ініціаційний кордон-перешкоду між «своїм» і «чужим» світом. Опрацьована і представлена в роботі джерельна база свідчить про істинність подібної гіпотези, адже всі приклади реалізації культу предків містять згадані мотиви, незалежно від своєї жанрової належності.

В аналізі мотивів-формантів автор керується вітчизняними та зарубіжними теоріями мотивів, зокрема, дихотомічною їх частиною, засновниками якої були О.Білецький, В.Пропп та А.Дандес. Згідно з цими теоретично-методологічними розробками природа мотиву дуалістична і розкривається в двох співвіднесених началах. Перше є узагальненим інваріантом мотиву, виокремленого з його конкретних фабульних виявів. Друге, навпаки, представлене як сукупність варіантів мотиву, втілених у фабулах оповіді та в обрядах. Так, А.Дандес у статті з теорії мотиву «From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales» (Від етичних одиниць до емічних у структурному дослідженні казок) вказує на дві теоретичні системи, що лягли в основу сучасної теорії мотиву – на «морфологічну схему» В.Я.Проппа і теорію етико-емічного дуалізму К.Л.Пайка. У запропонованому аналізі мотивів-формантів використовуватимемо синтез вищезазначених методів.

Отже,

а) *мандрівка як динамічний складовий мотив міфологічної основи культу предків*. Розглянемо універсальний мотив ман-

дрівки в його українських та японських фольклорних варіантах, пов'язаних з культом предків. Дихотомія двох світів, які утворюють умовні «пункти відправлення» і «пункти призначення» міфологічної мандрівки, може мати різну зовнішню форму, проте всі варіанти є синонімічними: – «світ цей – світ той», «світ свій – світ чужий», «світ чистий – світ нечистий», «світ живих – світ мертвих».

Міфологічна мандрівка виступає основним способом взаємозв'язку між такими двома світами, проте ця мандрівка може мати різні мотивації, функції та суб'єкти дії (докладніше про це читай: Катаока 2006).

б) *міфологічна межа як статичний складовий мотив культу предків*. На основі виробленої системи концептів межі і переходу у працях В.Проппа, О.Потебні, А.ван Геннепа, які використані у контексті культу предків, проаналізуємо роль межі як кордону між світом живих і світом мертвих. Так, на матеріалах українських та японських казок, легенд, повір'їв та описів обрядово-ритуальної практики дуже добре виокремлюються основні міфологеми межі (ліс, поле, яр, ріка тощо) та простежується художні видозміни межі як статичного елементу культу предків в українському та японському фольклорі (докладніше про це читай: Катаока 2006).

Відтак доходимо висновку, що художня реалізація культу предків в українському та японському фольклорі має свої національні особливості, проте підлягає й універсальним фольклорним законам та складається з двох чільних формантів, які перебувають у взаємодії як динамічне і статичне – мотив мандрівки і мотив межі.

Докладніше зупинимося на *мотиві мандрівки як способі взаємозв'язків між світом живих і світом мертвих*. Аналіз цього мотиву мандрівки, його типів, функцій та семантики на матеріалах українських та японських оповідних жанрів (казки, легенди, повір'я) і описів обрядово-ритуальної практики у контексті культу предків дає можливість сформуванню нової класифікації типів міфологічної мандрівки на основі принципів художньої модифікації культу предків в українському та японському фольклорі.

Класифікацію *типів міфологічної мандрівки* в оповідних жанрах пропонуємо здійснювати за суб'єктом дії і мотиваціями, пов'язаними з культом предків, а в обрядах – за критеріями загального та індивідуального.

За суб'єктом дії (в оповідях) міфологічна мандрівка поділяється на два типи: а) людина іде зі світу живих у потойбіччя та б) бог-першопредок-предок-дух відвідує світ живих. В обох варіантах суб'єкт діє, керується певною наперед визначеною мотивацією.

Так, тип міфологічної мандрівки *«людина іде у потойбіччя»* має кілька сталих міфологічних мотивацій:

1. Пошук скарбів (в українському фольклорі – казки *«Про царевича-дурня»*, *«Про Сученка-Богатиря»*, *«Іван Богодавець»*, *«Про клад»*; в японському фольклорі – казки *«Кобуторі-дзі»*, *«Недзумі Дзьодо»* (*«Країна мишей»*);

2. Пошук нареченої (в українському фольклорі – *«Котигорошко»*, в японському фольклорі – *«Кобуторі»*, в грецькій міфології – подорож Орфея за Еврідікою, в шумерській міфології – мандрівка Думузі за своєю дружиною у підземне царство).

Тип мандрівки *«бог-першопредок-предок-дух відвідує світ живих»* також може мати кілька мотивацій. Так, візитер може мати на меті:

а) санкціоновано відвідати живих, яких він патрує, прагнучи допомогти їм у здобутті багатства, здоров'я, сприяти багатому врожаю чи появі нащадків тощо (в українському фольклорі – *«Дідух»*, в японському фольклорі – *«Мікахрі»*, *«Діасі»*) та

б) несанкціоновано відвідати живих з метою помститися, налякати, покарати за певні провини (в українському та японському фольклорі – легенди та повір'я про візити померлих родичів та *«заставних небіжчиків»* серед ночі, у сні, у видінні).

Типи мандрівки також можуть поділятися за критеріями загального та індивідуального (в обрядодіях): 1) календарні (колективні) та 2) ініціаційні (індивідуальні).

Календарні мандрівки залежать в землеробських за своїм характером культурах українців та японців від певної події (зміни) сонячного циклу, що зумовлено зв'язком фаз змін сонячного циклу із ростом зерна, відтак національні варіанти календарної мандрівки мають чимало спільного в українській та японській традиційних культурах. В Україні гості з *«іншого»* світу приходять на Різдво, Великдень, Івана Купала і Зелену неділю тощо, тобто у той час, коли сонце проходить свої пікові фази (зимове і літнє сонцестояння і т.п.). Ці свята є центральними святами вшанування в українському варіанті

культу предків, оскільки саме у цей час зникає межа між цим світом і потойбіччям, і мешканці «іншого» світу відвідують своїх живих.

Особливо цікавим є той факт, що і в українців, і в японців душі померлих присутні у ці дні поруч, проте побачити їх неможливо (варто згадати звичай здмухувати місце перед тим як сісти, «аби не присісти якої душі»), хоча померлі предки можуть набути візуалізації, отримати нове тіло у масках. І в Україні, і в Японії відомі звичаї перевдягатись у шкури своїх давніх тотемів і рядитись у маски, що втілює своєрідний «хід» духів.

Паралелі у проведенні календарних свят з відвідуванням предків в Україні та в Японії віднаходяться у багатьох елементах (встановлення у сакральній частині приміщення в'язки знаків, місця мешкання духів, – Дідуха та «душі рису», використання солом'яних оберегів, – «павука» та *шіменава*, спільна трапеза з померлими, хлібні вироби, підвішені до стелі, які треба спробувати вкусити для отримання сили, – *калета* та *моті* тощо).

Відтак подібності у календарних мандрівках з одного світу до іншого в українській та японській традиційних культурах зумовлені передовсім подібностями землеробського світогляду, за яким відвідання предками світу живих відбувається за чітко встановленими правилами та з наперед визначеною метою і позитивною мотивацією, – забезпечення врожаю, багатства, статку.

Ініціаційні мандрівки – це перетин кордону між світом живих і світом мертвих, який здійснює окрема людина у певні «межові» моменти свого життя. Так, ці життєві етапи повністю відповідають уявленням про циклічність і нескінченність людського буття, про коловорот «життя-смерть-життя» та прямий зв'язок між смертю і відродженням.

Подібні мандрівки символічної смерті людина (чи герой оповіді) виконує під час народин (приходу у світ живих), весілля (символічної смерті для старого життя) та похорон (відходу у світ мертвих).

На основі широкої текстової та описової бази порівняльний аналіз українських та японських обрядів народин, весілля і похорону в ініціаційному контексті культу предків і проблеми перетину межі і символічної смерті нами виконано в кандидатській дисертації «Художня модифікація культу предків в українському та японському фольклорі» (Катаока 2006).

Сказане вище дає усі підстави зробити висновки про те, що подібність сюжетів та образів, їх художньої модифікації з погляду культу предків пов'язані з універсальними механізмами міфопоетичного мислення, властивими українцям і японцям, та зумовлені спільністю світоглядних уявлень землеробських за своїм характером культур. Також виявлено, що відвідування людиною світу мертвих та відповідні візити померлих предків до світу живих мають негативні чи позитивні відтінки залежно від санкціонованості чи несанкціонованості їхніх дій.

Міфологеми межі як символи зв'язку з потойбічним світом розглядаємо та аналізуємо у плані співвідношення, зв'язків і взаємовпливів чільних міфологем межі як статичного перманентного кордону між «цим» і «тим» світом, зокрема води, вогню, світового дерева як позначень межі та засобів вшанування померлих предків.

Так, дослідження *міфологеми вода і вогонь як вияву вшанування предків та їх покровительства* на українському та японському фольклорному матеріалі нами виконано на основі типологічного аналізу з метою виявлення спільностей у вшануванні культу предків за допомогою води і вогню як символів межі між світами.

Міфологічна модель води в українському та японському фольклорі пов'язана передовсім з обрядово-ритуальною практикою, як календарною, так і ініціаційною, хоч описи та рудименти обрядодій збереглися і у фольклорних оповідах.

Вода як межа світів, символ відродження, кров землі, рослини тощо опоетизовувалася у фольклорі багатьох народів. Від возвеличення шлюбу води і сонця (в українців – Купала), міфологічного образу водяної богині-русалки до міфологічної семантики й функції в народинах, весіллі, похороні.

Сонце і вода – образи, генетично пов'язані з міфотворчістю, еволюціонували до культу *русалок* (в українців), культу, пов'язаного з богинею *Аматерасу* (символом сонця) – свято *Танавата* (у японців).

Як свідчать літописні джерела (Прокопія Кесарійського – шосте століття), «Тринадцять слів Григорія Богослова», «Слово Єфрема Сіріна про друге пришествя» (шістнадцяте століття), «Тайноводственное повчання до новокрещаемых» святого Кирила Єрусалимського (рукопису бібліотеки Троїцько-Сергіївської Лаври № 124, 194) та інші, слов'яни здавна поклонялися водоймам, озерам, річкам, криницям.

Християнська література давнього періоду свідчить про за-судження раннім християнством язичницьких обрядів і, зокрема, викликання дощу (Гальковский-І 1916, 30-47; ІІ 1913, 33, 59, 60, 69, 158).

Водночас бачимо, що свято Русалії, пізніше пристосоване до християнської Трійці, має кілька провідних мотивів: культ води, культ рослин, культ предків, про що особливо яскраво свідчить звичай «Тополі» – водіння дівчини-«тополі» від хати до хати і ті пісні, які виконує хороводна процесія. Такий звичай наявний і в Японії. Під час сільськогосподарських свят виконується пантоміма, в якій зображуються польові роботи, зокрема підготовка насіння, висадка рисової розсади, проганяння птахів. На спеціальних майданчиках поблизу храмів чи то в дворах дівчата-танцівниці виконують ритуальні магічні танці.

З іншого боку, Дж. Дж. Фрейзер звертає увагу на міфологічну суть замовляння на дощ, яку відображає міф про вмираючого та воскресаючого бога, характерний для культури багатьох країн – єгипетського Осіріса, фрігійського Аттиса, вавілонського Таммуза, грецького Адоніса тощо (Фрейзер Дж. 1994, 331-417).

У японській міфології особливо яскравою аналогією цього є міф про богиню Аматерасу, який аналогічний сюжету свята, що відзначається сьомого липня за місячним календарем – свято «Танабата». Легенда «Танабата» оповідає, що коли богиня Аматераса (праматір японського імператора) помирає, вона тче одяг. Богиня переховується в печері біля річки. Тоді світ стає темрявою. Інші боги влаштовують бенкет. Богиня чує вибухи сміху, виходить з печери і відроджується. Тоді світ знову стає світлим. Про цей міф свідчить найдавніший японський літопис – «Ніхоншокі» (І пол. VIII ст.).

Про міфологічну генезу зв'язку культу води з культом предків свідчать і такі мотиви: культ водяних богів і божества в японській культурі складається із жіночих і чоловічих образів. Бог води, наприклад, пов'язаний з Богом поля. Всередину іригаційного каналу встромляли бамбукову або дерев'яну жердину, до якої прикріплювали священні реліквії з прилеглого храму. Біля вихідного отвору каналу, звідки вода попадала на поле, робили земляний насип і в нього встромляли гілки дерева, що зображували Бога поля. Поруч з гілками клали підношення богам – підсмажені зерна рису. Вважалося, що, коли

вода попадає на поле, Бог води з'єднується з Богом поля.

Те, що душі предків повертаються через воду, в українців уже в дев'ятнадцятому-двадцятому століттях фіксується лише генетично, через мотиви казок і легенд, частково – через купальські дійства (дівчата обливаються водою, спалюють Марену і Купала на воді, ворожать на вінках і свічках, коли потоплення вінка чи затухання свічки провіщає смерть) (докладніше про це читай у нашій статті «Вода та надзвичайне народження: порівняльний аналіз японських та українських казок», опублікованій у цій монографії).

У народному календарі японців духи предків відіграють важливу роль. Вони приходять з «того» світу в «цей» світ і залишаються в ньому у певних місцях. Потім вони повертаються. Душі предків з'являються кілька разів на рік. Їхні появи мають два різновиди: поява під час свята культу покійників; поява під час аграрних свят, коли у духів покійників просять сили для відродження землі та щедрого врожаю, в українців неодмінно на Різдво.

Японське слово «урабон» – видозмінене від санскритського «улламба», що означало обряд поклоніння душам предків. Спочатку він стосувався тільки близьких родичів, а потім і всіх померлих. У ці дні душі предків відвідують свої будинки і родини в багатьох поколіннях начебто «з'єднуються». Для душ померлих ставили спеціальну їжу. Клади ті страви, що любили покійні. В останній день Бону готували так звані прощальні галушки «данго», що повинні були підтримати силу духу предків поверненням у «той» світ.

Тринадцятого і шістнадцятого липня ввечері запалюють безліч ліхтарів. Вони освітлювали шлях до будинків, де колись жили померлі. В останній день Бону увечері (шістнадцятого липня) знову запалювали ліхтарі, освітлюючи душам предків дорогу назад, і спускали на воду маленькі квадратні паперові ліхтарі або ліхтарі з їжею для душ предків (поминками) на дерев'яних підставках, схожих на човен. У середині кожного ліхтаря запалювали невелику свічку. Подібна церемонія відбувалася на річках, ставках, озерах і морях. Молоді перестрибували через вогонь ліхтарів.

Як відомо, японська культура на відміну від української була впродовж століть замкненою для культур інших народів. Тому, очевидно, вона більше зберегла універсальну сутність первіс-

ного світогляду. Божества води не стали «нечистою силою», як русалки у слов'ян. Вони і до сьогодні мають сакральне значення і є не лише естетичним, але й моральним чинником.

В інтер'єрі української хати немає вогнища, яке мало б винятково сакральний характер і розташоване було б у центрі приміщення. Але є кухонне вогнище – піч, яку можна порівняти з японським хатнім вогнищем «камадо». Про те, наскільки піч була важливим місцем у хаті, можна судити з народних обрядів і оповідок. В українському народі культ вогню переважно проявляється в обрядах, пов'язаних з піччю. Із піччю та віруваннями у домовика тісно пов'язана покуть. Б.А.Успенський вказує на те, що «кутній бог» – це є домовик і дух предків, і обряди навколо ікон і «кутнього бога» пов'язані з обрядами навколо печей. У слов'ян дух предків, домовик і бог кухонного вогнища тісно пов'язані (Успенський 1982, 184).

Зв'язок українських народних обрядів з культом предків, а також з культом вогню можна зауважити на прикладі кількох народних свят. Одним з них є Великдень. Водночас із великим християнським святом проводяться обряди поминання предків. До впровадження християнства у цей період проводилося давньослов'янське свято Тризна. Зимові обряди, пов'язані з культом предків, в Україні репрезентує свято Різдва, під час якого також є звичай зустрічати предків.

У давніх японських будинках інколи було два вогнища (вогнище для приготування їжі і головне вогнище), інколи обидві функції виконувало одне вогнище. Вогнище «іrorі» займало центральне місце кімнати, і його розпалювали, згрібаючи до купи залишки попелу. Навколо головного вогнища «іrorі» традиційно збиралася родина.

В Японії на Новий рік є звичай вночі стежити, аби домашнє вогнище не згасло. Це відбувається на зламі років (на межі старого і нового року), тобто є поняття «межа часу».

Культ вогню яскраво простежується в обрядах, пов'язаних з поминанням померлих предків. Так, давні українці найбільше шанували весну, з якою був пов'язаний цикл обрядів, присвячених культу сонця. Такі залишки язичницьких обрядів можна зауважити у звичаї розпалювати вогонь на Великдень. Вогонь розпалювали на пагорбі за селом, і вважалося добрим зрізати в лісі сухий дуб або вербу, де, за народними віруваннями, ховалася нечиста сила. В кожній хаті всю ніч горів вогонь,

і старалися, щоб світло не згасло. Це можна пояснити містичним значенням вогню як символу межі світів під час контакту з померлими предками.

В Японії звичай поминати померлих випадає на свято *Бон*, коли люди розпалюють вогнище, щоб зустріти предків. Таке вогнище називають «вогонь, яким зустрічають, і вогонь, яким проводжають».

Під час літнього сонцестояння (зараз символічно прийнята дата 30 червня) японці відзначають свято Нагосі (букв. «подолання літа»). Тоді проводиться ритуальне купання і кидання у воду або підпалювання солом'яних ляльок, що, за віруваннями давніх японців, мало значення очищення перед подоланням межі. Адаже літнє сонцестояння вважалося другою після зимового сонцестояння межею року, яка потребувала аналогічних обрядів з вогнем та водою.

Подібні обряди відбуваються в Україні на свято Купала. Українці роблять солом'яну ляльку Морени, прикрашають її вінками і прив'язують у лісі. Іноді роблять ще одну ляльку – Купайла і ставлять біля Морени. Навколо цих ляльок відбуваються ритуальні танці та стрибання через вогонь, що має значення очищення або смерті і воскресіння на межі часового простору.

Підсумовуючи огляд культу вогню давніх українців та японців у контексті культу предків, можна зробити висновок, що вогонь був обов'язковим елементом обрядів, які виконувались на межі часового простору, таких, як зимове і літнє сонцестояння, поминки, весілля тощо, коли відбувалися контакти з померлими предками. У таких випадках вогонь уособлював собою духа предків, захисника і покровителя роду, якого неодмінно слід було вшановувати під час важливих свят і церемоній на межі світів.

Теорія світового дерева, запропонована В.Топоровим та В.Івановим, підтримана і розвивається як в українській, так і в японській фольклористиці, зокрема у працях, пов'язаних з дослідженням міфології, легенд, казок, колядок (в українській – О. Дей, В. Давидюк, Л. Дунаєвська, О. Таланчук тощо; в японській – К. Янагіда, Є. Ісіда, К. Мінака тощо). З цим пов'язане і розв'язання проблеми *культу дерева як міфологеми центру світу у контексті культу предків*. Світове дерево, як і вісь світу, світова гора, світова людина (першопредок) і т.п., свідчить

про особливий часопростір, адже це дерево, за міфопоетичними уявленнями, знаходиться у центрі світу, тобто у священному просторі, у місці, яке має максимум сакральності, бо це саме та точка у просторі і часі, де і коли «на початку» відбувся акт творення. Ця ситуація «на початку» повторюється періодично під час свят, ініціацій та інших явищ сакрального характеру, які відтворюють у своїй структурі межову ситуацію, коли занепалим силам космосу протистоять сильніші сили хаосу і цей двобій закінчується перемогою космічних сил та відтворенням нового світу за зразком старого.

Особлива роль Світового дерева для міфопоетичної свідомості визначається тим, що воно виступає як ланка між всесвітом (макрокосмом) і людиною (мікрокосмом) і є *місцем їх перетину*.

Дерево світу має кілька варіантів поділу, який визначає формальну і змістову організацію всесвітнього простору. Трихотомічність Світового дерева по вертикалі посилюється віднесенням до кожної частини особливого класу істот, найчастіше це тварини (зрідка до них приєднуються класи богів чи інших міфологічних персонажів). З верхньою частиною асоціюються птахи; з середньою – олені, коні, у пізніших традиціях і люди; з нижньою частиною пов'язані змії, жаби, хтонічні фантастичні істоти і т.п. Коли вертикальна структура Світового дерева пов'язана зі сферою міфологічного, то горизонтальна структура співвідноситься з ритуалом та його учасниками.

Образ світового дерева в українській та японській міфологіях характеризується як спільними, так і відмінними рисами. Зокрема, типовими для українців та японців є образи, пов'язані з культом життя і смерті – вишня, сосна (ялина), шовковиця. Образ вишні зустрічаємо в календарній та родинно-обрядовій поезії (купала, весілля, похорон). Південним регіонам України притаманний культ шовковиці.

Святе дерево має дуже сильний зв'язок зі смертю. Так, у роді русів (X ст.) арештованих злочинців вішали на деревах, обмотуючи навколо шиї товстий канат. У державі Сакаріба (Індія) під час свят цар підвішував на дереві найрозумніших людей. Те саме ми бачимо в Біблії у Старому Заповіті.

Дерево – це шлях до потойбіччя. Вивчення назви дерев довело вчених до висновку, що в його основі лежить поняття

«шлях», «дорога», тобто назва, пов'язана з уявленням про дерево як посередника між двома світами.

У багатьох казках (наприклад АТ301), легендах і міфах світу герой іде до потойбіччя через печеру або дірку дерева чи під деревом, для того, щоб знайти принцип або воду життя. Розглядаючи міфи про дерево, ми звертаємо увагу не на міфологічну семантику листя дерева чи стовбура, який виріс на ґрунті, а на коріння. З глибини коріння бере владу над ґрунтом.

В українському фольклорі існує сильний зв'язок між «деревом життя» і врожаєм. На свято Трійці зрізають липове гілля і прикрашають ним хату. На Русальний тиждень дівчата ходять у ліс, збирають гілля і приносять його до села.

За словами В.Я. Проппа, фольклорно-етнографічні матеріали дають нам право на висновок, що перенесення прикрашеного дерева з лісу до поля і в оселю було спробою використовувати «рослинну» силу дерева у землеробських цілях і передати її від дерева до землі та посівів.

В японській міфології дерево також має сильний зв'язок з життям та врожаєм. Так, у міфі про створення світу Ізанами та Ізанагі палицею перемішують океан і з його краплі створили острів – Японію, а посеред острова – стовп (дерево), навколо якого відбулося свято ієрогамії.

За іншим японським міфом, коли богиня Аматерасу заховалась у печері, інші боги зібралися на березі річки і почали гуляння, щоб виманити її. Для цього вони прикрасили Священне дерево коштовностями і розпочали під ним святкування.

Отже, святе дерево або гілля – це урожай. І потойбіччя, з якого воно зростає, має дуалістичну семантику – смерть і життя. Святе дерево і підземелля зображували на рушниках, що мало символізувати життя і врожай, але ці малюнки також використовуються в похоронній обрядовості, що свідчить про нерозривність символу життя і смерті – Світового дерева.

Відтак, на основі аналізу і зіставлення міфологем межі в українській та японській обрядово-ритуальній практиці та оповідей можна зробити висновки про підтвердження запропонованої на початку дослідження гіпотези щодо існування наднаціональних, універсальних механізмів міфопоетичного мислення, які отримують художню реалізацію у різних, генетично не споріднених традиційних культурах, що зумовлює

подібності їх елементів, зокрема, у практиці вшанування померлих предків.

Підсумовуючи результати нашого дослідження, зазначимо, що типологічний аналіз варіантів реалізації в українському та японському фольклорному середовищі культу предків дає підстави стверджувати існування певного фольклорного інваріанту, який є метатекстом сталих міфопоетичних уявлень, властивих відмінним за своїм походженням, проте подібним за формою (землеробською тощо) культурам зі схожими історичними та геополітичними шляхами розвитку.

Слід також взяти до уваги, що на цих підставах ми вперше запропонували нове розв'язання такої наукової проблеми, як дослідження культу предків, що виявляється у поєднанні двох систем: фольклору та ритуалу, і двох традиційних культур – української та японської. Культ предків сам по собі не є релігією, а лише релігійним проявом, що визнає елементи буття, які не контролюються людиною. Це релігійна система, яка базується на вірі у те, що померлі члени певної спільноти впливають чи можуть впливати на життя живих членів цієї спільноти. Живі члени спільноти, які зазвичай проводять культові обряди, та померлі члени спільноти, для яких проводяться ці обряди, реально чи формально співвідносяться між собою як «нащадки» і «предки». Вважається, що в культурі предків живі члени спільноти, тобто «нащадки», покладають відповідальність за існування своєї спільноти і самих себе на «предків».

Виконаний типологічний аналіз художньої реалізації культу предків в українській та японській обрядово-ритуальній практиці та оповідних жанрах довів запропоновану на початку дослідження гіпотезу про те, що існують фольклорні інваріанти, своєрідні метатексти міфопоетичних уявлень людини про світ і своє місце у ньому, про коловорот свого існування, про відродження через смерть, і вони здатні реалізуватись в традиційних культурах окремих націй, генетично не споріднених, і формувати їх певну подібність.

На цих підставах ми вперше ввели у науковий обіг класифікацію мотиву мандрівки між світами за суб'єктом дії та за критерієм загального та індивідуального у контексті художніх видозмін культу предків, що дає змогу докладніше і конкретніше розглядати ті реалізації культу, які дотепер мали досить розмитий характер.

Дане дослідження може бути використане у розробці таких актуальних для фольклористики, за умов глобалізації, тем, як співвідношення відмінних традиційних культур, надкультурні релігійні уявлення, взаємозв'язок художньої реалізації вірувань із універсальними механізмами мислення. Воно також стане у пригоді дослідникам архаїчної культури українців у її типологічному аспекті, а також тим, хто цікавиться проблемами типологічного зіставлення різних культур та можливими інтерпретаціями причин їх спільностей і відмінностей, генезою та еволюцією художнього мислення людства. Його результати можуть використовуватись у різних галузях гуманітарних наук при описі культури, побуту, історії та вірувань слов'янських народів, а також у практиці викладання курсів і спецкурсів із фольклористики, етнографії, історії, культурології у вищих навчальних закладах України та Японії.

Література

1. *Гальковский Н.М.* Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. – Харьков, 1916. – Т.І, М., 1913. – Т.ІІ.
2. *Катаока Хіросі.* Художня модифікація культу предків в українському та японському фольклорі: Дис... канд. філол. наук: 10.01.07. Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2006. – 162 арк. – Бібліогр.: арк. 152-162.
3. *Успенский Б.А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. – М., 1982. – С. 248
4. *Юнг К.-Г.* Теорія архетипів, переклад Хаяші Д., Кінокунія шатен. – Токіо, 1995. – С.524.

ПЕРВНІ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПОТРАКТУВАННЯ ІДЕЇ РОДУ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ НЕВІЛЬНИЦЬКОГО ЦИКЛУ ТА АРАБСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ

У філософському потрактуванні поняття «Рід» – це група кровних родичів, котрі ведуть походження за однією лінією (материнською чи то батьківською), усвідомлюють себе нащадками загального предка (реального або міфічного), мають загальне родове ім'я (Філософський словник 1986, 584–585). У «Словарі української мови» Б. Грінченка «Рід» визначається як: 1) рід, родичі, прізвище; 2) рід, плем'я, походження; 3) порода (Словарь української мови-4 1909, 20). «Словник української мови» слово «Рід» потрактовує як: 1) форму спільності людей за первісно-общинного ладу, господарське і соціальне об'єднання кровних родичів; 2) ряд поколінь, що походять від одного предка; 3) усіх родичів, рідних; родину, рідню; 4) позначення належності за народженням до якої-небудь соціальної групи, національності; 5) яку-небудь породу (Словник української мови-8 1977, 554–555). С. Плачинда розуміє Рід (Род) як першобога давньоукраїнської міфології, зачинателя усього живого, «Господаря Світу» (Плачинда 1993, 46). На переконання О. Лук'яненка «Рід» – це безкінечний інформаційний потік глибинної генетичної пам'яті, духовна спадкоємність поколінь (Лук'яненко 2008, 16). Така генетична пам'ять втілена у проекції «я – рід», «я – минуле, теперішнє і майбутнє», в якій спадкоємна життєдайна основа буття наших предків проектувалася на те, щоб «докладати максимум зусиль заради поліпшення життя, якщо воно здавалося недосконалим, але аж ніяк не тікати на чужину у пошуках нового, примарного щастя» (Лук'яненко 2008, 20). Людина за цього мислилася як особистість зі своїм внутрішнім світом, почуттями, переживаннями, яка є цілісною зі Всесвітом. Цей Всесвіт дає свободу людині для втілення її дій, духовної сили, волі, адже бути вільним – означало жити у єднанні з природою, зовнішнім і внутрішнім світом, а, отже, з Родом. Таким чином, «РІД» в українських на-

родних думках невільницького циклу та арабському фольклорі ми будемо розглядати як поняття на позначення духовних, моральних, етичних принципів, що взаємодіють у різних часових взаємозв'язках між Людиною і Всесвітом.

До невільницького циклу відносимо думи «Сокіл», «Невільники», «Плач невільника», «Маруся Богуславка», «Утеча трьох братів з Азова». У думі «Сокіл», записаній від Остапа Вересая з Калюжинець Прилуцького повіту, своя земля протиставляється чужій стороні. Саме на своїй землі соколи продовжують свій рід: «Сіли-впали в лісі, на привоздобному дереві орісі, І звили собі гніздо драгоціннеє, щерлатнеє. І знесли вони собі яйце жемчужнеє, І вивели вони собі дитя бездольнеє» (Українські народні думи 1927, 31). Та йшли чужинці «стрільці булахівці, які зрубали горіх та взяли ясне соколя у чужу землю, де наділи йому на ноги «сріблені пута». Художні образи яйця і Сокола в думі мають давню природу, розкривають глибину змісту поняття «Рід». Так, наприклад, у багатьох місцевостях України записані міфи про створення світу з яйця: Жар-птиця знесла золоте яйце з якого навесні народилося (воскресло) джерело світла й тепла – Сонце-яйце. Своїм гарячим промінням воно зігрівало землю, розганяло туман, примушувало хмари лити дощові потоки (Лозко 2009, 31–32). Таким чином, образ яйця в думі – це символ життя, яке зароджується на рідній землі, в Україні. Воно є символом створення і продовжувача Роду саме на землі предків. Тому оповідач, творець і виконавець вже на початку народної думи, попри викрадення ясного Соколяти, пророкує слухачам повернення його додому для продовження козацьких звичаїв, Роду: «Що йому там хороше жити, Є що їсти, є що пити, Та нехай воно собі козацький звичай знає...» (Українські народні думи 1927, 31). У варіанті думи, записаної від Остапа Вересая, ясне Соколя повертається, бо ж має вільно літати вдома, а не в «тяжкій неволі у панів проживати». «Ей то-ж то у панів єсть що пити і їсти, Та тільки не вілен світ по світу походити. Ей як то бьється птиця об птиці, А родина об родині, Ей то так-то бьється отець і мати Об своїй кривній дитині» (Українські народні думи 1927, 32), – читаємо далі. Зазначимо, що у всіх варіантах думи «Сокіл», саме старий батько-сокіл забирає своє дитя додому. У цьому простежуємо важливість культу батьків у родині, старшого – у козацькому війську. У давніх арабських міфах також розповідається

про створення світу з величезного золотого яйця (قبيهد فمخصن), яке плавало на поверхні води, як поплавок. Потім відбувся вибух та з'явився бог Атом (موتأ). Він постав як батько. Потім бог Атом чхнув і з'явився бог Тчу (شت). З його слини народилася богиня Тафнут (تونفت). Це були перші покоління богів. Потім Тафнут і Тчу одружилися і народилася у них богиня Неба Нут (تون) та бог Землі Джеб (.بج). Потім із маточки лотоса (ستول بلق) з'явився бог Ра (عر). У зв'язку з цим варто зазначити, що у добу неоліту у ведах також згадується бог сонця – Ра. Середина квітки лотоса, де знаходяться тичинки та маточка, за кольором та формою нагадують сонце. Згідно арабського міфу, бог Ра народився самостійно, без допомоги бога Атома. Між ними відбувся конфлікт через бажання бога Ра бути всесильним та відібрати «величність» у бога Атома.

Ворогуючи між собою за першість, ці боги породили демонів та зло (شلاو نيطايشلا). На землі стало багато сил зла. Тому боги вирішили залишити зло на землі та піти жити на Небо. Тепер люди мають боротися із силами зла, шукати воду, вирощувати рослини, продовжувати рід для того, щоб далі жити і боротися та перемагати зло та демонів (Режим доступу: <https://www.arageek.com/2015/10/01/ancient-legends-stories-creation-and-life.html>). Відтак, зауважуємо винятково важливу роль богів у житті людини. Бог Атом народився першим і вважався батьком, головним серед інших богів, який, до того ж, не бажав ділитися владою з іншими богами.

Коли в прадавніх українських міфах в образі яйця втілено життєдайну енергію, яка допомагає, захищає і рятує Рід від посухи, неврожаю, смерті, то в давніх арабських міфах цей образ є символом боротьби вищої касті Богів за владу. Саме прості люди в складних умовах виживання, мають спокутувати наслідки такої ворожнечі та постійно боротися зі злом. Життєдайна основа буття закладена і в образі Сокола. У думі він теж має давню природу, пов'язану з Родом. За дохристиянськими віруваннями Сокіл – це Першоптах і Першобог Світу. У Сокола перевтілювався, згідно з легендою, РОД (Першобог, зачинатель усього живого). Тому Сокіл мав здатність впливати на долю богів та людей (Плачинда 1993, 49). Народився цей птах з Ока Рода – творця Всесвіту, Землі, – яке летіло з далеких Старих Світів, щоб створити Новий Світ у царстві пітьми. Око хо-

тіло побачити кінець мороку, але йому не було й кінця-краю. Тоді воно зупинилося і пустило чисту Сльозу-Росинку, з якої утворився Першоптах і Першобог – птиця Сокіл. Його золотаве пір'я осяяло пільму. Так з'явилося перше світло. Потім Сокіл пустив пречисту Сльозу-Росинку, що впала на Око, яке почало рости і стало великим островом серед мороку. І пустив Сокіл ще одну Сльозу-Росинку, що впала на острів і утворилося озеро Живої Води. І пустив Сокіл ще й четверту Сльозу-Росинку, і від неї проросли дивовижні квіти й густі трави на острові й берегах озера. Так утворився острів Вирій з озером Живої Води. Тоді зніс Першобог-Сокіл золотий жолудь. І виросло з нього чарівне й розкішне дерево – Дуб-Стародуб. І вродили на ньому молодильні яблука – яблука невмирущості. Тоді злетів Сокіл на вершину Першодерева, і то було вічне місце Першобога (Плачинда 1993, 39–40). Зважаючи на таку стародавню основу образу Сокола, можемо допустити, що в думі він не є випадковим. Оповідач, творець і виконавець народного твору показав психологію, естетику ідеального Я-образу, в якому закладений «генетичний код», «культурний ген» українців у ставленні до свого Роду, Землі.

Естетичне вираження внутрішнього світу героїв думи показано через ідеалізацію їх образів, чистоту дій, помислів, ставлення до родових традицій, які повинні продовжуватися. Мале Соколя «бездольное, безродное» тому, що було забране від роду в чужу країну. Воно також і безгрішне, тому завдання батьків – зберегти духовну чистоту своєї дитини, долучити до сімейних традицій, вказати на згубність матеріального на розвиток особистості та важливість чинника свободи: «Ой-же лучче, дитя моє бездольне, безрідне, ясне соколя, по білому світу гуляти, Ніж у Івана Богословця у городі Цариграді, у вірі бусурманській, у каторзі турецькій пробувати Хоч ти, Царград город, на все не жаден, На срібло та злото, У тобі хороше жити, є в чім людям ходити, Єсть що їсти й пити, Но тільки чоловікові нема одрадоги!» (Українські народні думи 1927, 32). Тож, щаслива доля може бути тільки на рідній землі. Сокіл-батько втратив продовжувача родових традицій, безгрішне, ясне дитя-соколя, а Рід не може закінчитися, адже життя циклічне, традиція вічна як світ, як і вічний Сокіл – Першобог Світу. Тому за порадою брата-орла, Сокіл-батько летить у Царгород та повертає свою дитину в Україну: «Свої крила на

землю спускає, І своє дитя бездольне, безрідне, ясне соколя, на крила хапає. Та під висоту підношає» (Українські народні думи 1927, 31).

У першому томі «Українських народних дум» (2009), у думі «Плач невольника» у записах П. Лукашевича та П. Мартиновича від М. Бондаренка невольник звертається не до Сокола, а до голуба та голубів, що є символами, як і у багатьох народів світу, щирої, ніжної та вічної любові (у думі любові до Роду). У варіантах думи «Плач невольника» Сокіл – це «образ-Рід», «образ-посередник» між козаком та рідними йому братом, батьком та матір'ю; «образ-енергія», бо він швидко та високо літає, далеко бачить; «образ-переживання», адже він розкаже батькам про біль, тугу козака у неволі: «То не ясний сокіл квилить-проквіляє! Як син до батька, до матері у городи християнські поклони посилає. Сокола ясного рідним братом називає: «Соколе ясний, Брате мій рідний, Ти високо летаєш, Ти далеко відасш, – Чому у мого батька й матері ніколи в гостях не буваєш? Полинь ти, соколе ясної, Брате мій рідний, У городи християнські: Сядь-пади у мого батька, у матері перед воротьми, Жалобненько проквили, Об мой пригоді козацької припомини» (Українські народні думи 1927, 12).

Відтак, Сокіл в думках – це ідеальний образ, тісно пов'язаний з Родом. Художнє зображення Сокола в думках «Сокіл», «Плач невольника» здійснюється через естетизацію їх кровної спорідненості, внутрішніх переживань, єдності у прагненні бути вільними. Такі ідеальні художні образи у народних епічних творах – психічне освоєння дійсності Я-образом, що формує основу бачення світу, в якому Родове постає як Родове-ідеальне, що визначене через культурні ідеали, культуру моралі, культуру поведінки в цілому.

В арабському фольклорі Сокіл – це «символ сили, пророцтва, вічності буття. Він король повітря, священний птах, захисник душ, охоронець неба, символ родючості землі та *رظنلا دعبو ةعاجشلاو قوقلل رسنلا زمريو: «ناطك رسنلا ربئعا بمسلاً ةهللاً لوسرو ءاوهلا كلم ربتعاو ،دولخلالو ناك امك ،ءا مسلا سراحو ،حورلا يماحو ،س دقم ر ةبوصخلاو قلو حقلل* (Режим доступу: <https://joughina.com/magazine/print.php?id=2389>) Саме Сокіл супроводжує душу покійника *سكعتف روبقلا دهاوش بلع اما* небо, передає молитву Аллаху: *ءامسلا بلا دعصت بتوملا حاورا ناب يناماشلا داقتعلا*

رُسن. ءامسلابلا تاولصلا لقان رسنلا نَ أب اهمحيو اهقفاري وأ روسنلا ر ويط
دقتُعي ناك امك) (Режим до- ступу (ءامسلاو يلفسلا ملاعلا يف اهتلحر ءانتا
اضياً <https://jouhina.com/magazine/print.php?id=2389>). В
арабського народу, як і в інших народів сві-ту, молитва має
велике значення. Тож, звертаючись до Алла- ха, людина
підсвідомо просить допомоги і у Сокола, адже саме цей птах
постає захисником Роду земного та Роду небесного. Душа
безперешкодно має полетіти на небо, щоб продовжити життя
славних предків.

У думі «Плач невольників», записаній у 25-ти варіантах,
з яких 16 записів вербальних текстів та 9 записів з нотними
транскрипціями подано у першому томі «Українських народ-
них дум» (2009), та 8-ми варіантів у виданні «Українські народ-
ні думи» (1927), упорядкованому К. Грушевською, ідея Роду
тісно пов'язана із світоглядною життєдайною ідеологією укра-
їнців. Перебуваючи в турецькій неволі, невольники стражда-
ють та уявляють своє повернення на батьківщину. Рідна земля
у варіантах думи зображена переважно в образах «ясних зір»,
«тихих вод», «краю веселого», «народу хрещеного», «батька
отамана кошового», «війська славного запорізького». Через
сприйняття козаками-невольниками чужої землі як згубного
чинника, їх внутрішні переживання глибокі та звернені за до-
помогою до сил природи – дощу (води), вітру, сонця: «Гей, по-
дай нам, Господи, з неба дрібен дощик, А з Низу то буйний ві-
тер, Ой, чи не встала-би то на Чорному морі бистрая хвиля, Та
чи не позривала-би якорі з турецької каторги, ге-гей! Бо вже-ж
нам сая турецькая каторга надоїла. Кайдани, залізо ноги по-
вривало, Білеє тіло козацьке, панімолодецьке, Коло жовтої кос-
ти пошмугляло, ге-гей гей!» (Українські народні думи 1927, 7).
У варіантах думи «Плач невольників», записаних Ніговським
від кобзаря П. Колибаби у Вільшані Богодухівського повіту на
Харківщині та П. Мартиновичем від кобзаря Т. Жадана (Дир-
ди) із с. Петрівка Костянтиноградського повіту Полтавської
губернії, невольники звертаються до Сонця, яке сприймають
як захисника, помічника, як Матір: «Господи милосердний!
Создай з неба ясне сонце-мати. Нехай будуть кайдани коло ніг
ослабити. Сирая сириця коло рук ослабити. Хай ми будем, бід-
ні, безщасні невольники У чужій землі хоч мале число полег-
кості собі мати» (Українські народні думи 1927, 6); «Господы
мылосердный, дай зь неба солнце матери, Щобъ наши кайданы

почалы на ногахъ опсыхаты, Сырая сырыця на рукахъ стала ослабиты. Нехай мы будемъ бидьни невольныкы у чужій землі хоть малу полехкить маты» (Українські народні думи 2009, 169–170). Саме в дохристиянських віруваннях українців життєдайна енергетика світу втілювалася у божествах, які захищали людину, давали їй радість життя та виражена у календарно-обрядових циклах, що були спрямовані на утвердження принципу родовідповідності у повсякденному житті українця. Зокрема, Хорс, Ра – боги Сонця, які наділені вогняною чоловічою енергією (священним вогнем). Стрибог та його син Хор – боги вітрів, нерозривно пов'язані з вологою – материнською енергією (священною водою), породжували синівську енергію (життя) і стали, як наголошував О. Братко-Кутинський, «наріжними каменями ідеологічних, мовотворчих та соціальних структур українського етносу, сформували його традицію» (Братко-Кутинський 1996, 111). «Минали тисячоліття, – пише далі вчений, – змінювалися форми шанування триєдності, зазнавали трансформування образи її іпостасей, їх імена і трактування, але незмінним лишилось розуміння її сутності, її спрямування до небесного світла, божественного (космічного) порядку, до створення культури, ідеології і всього життя у відповідності до божественних (космічних) законів» (Братко-Кутинський 1996, 111). На прикладі дум «Сокіл», «Плач невольника», «Плач невольників» ми простежуємо цю давню традицію, за якої мислення (ментальність), психіка (астральна) проєктуються в ідею родошанування і родовідповідності, а це надає думам особливо глибокого енергетичного потенціалу.

Недарма українські народні думи та пісні так високо цінуються у всьому світі. Дощ (вода), вітер, сонце, за цього, постають у думі як символічні образи, як активне начало, перетворювачі психічної енергії. У варіанті думи «Плач невольників», яку записав О. Сластіон 1909 року на фонограф від кобзаря М. Кравченка із с. Великі Сорочинці Миргородського повіту Полтавської губернії, рідна земля протиставляється вірі бусурменській, землі турецькій, яка багата і «среблом і златом, і дорогими напитками» та уявляється невольникам в образах свят Різдва та святого Великодня. «Гей, то тільки бідні невольники В тобі пробувають, Що празника Різдва І того святого Великодня то й не знають» (Українські народні думи 2009, 165), – читаємо в народній думі. Якщо свято Різдва зараз святкують

як народження Ісуса Христа, то тисячоліттями тому воно святкувалося як народження Сонця – Кола (Пала). Звідси походить й назва української паляниці («Пал»). Свято ж Великдень було святом весняного воскресіння природи. Як засвідчує О. Братко-Кутинський, «наші далекі предки ... мали дещо глибше його розуміння. Слово «великий» тоді стояло значно ближче до свого джерела – слова «веліти», «воля», а слово «день» – до свого первісного – імені бога світла – «Дей» зі значенням божественних атрибутів – «ясний», «блискучий» (Братко-Кутинський 1996, 93). Відтак, можемо зазначити, що такі джерела творення образів цих свят у думках виконують не лише художньо-естетичну функцію, але й служать зв'язком між зовнішнім та внутрішнім («зовнішнє через внутрішнє») світом людини, яка на природній, національній основі прагнула творити «ідеальний світ», «ідеальні образи», виховувати і передавати таку «культуру Роду» наступним поколінням.

В арабських народних піснях «Моя батьківщина» («*تینغا* «*تینغا*», «Спокійно, море, спокійно» («*یده رجب ای یده*»), паралельно сильному, вольовому характеру людини зауважуємо її ніжну, поетичну натуру. Ідея Роду зображена крізь призму художніх образів «честі» («*ام وکم*»), «нашої слави» («*ان وُع*»), «меча і пера» («*عُار یَلاو مُاسحلا*»), «повітря» («*ءاوه*»), «води (моря)» («*رجب ءام*»), «оливкового дерева» («*نوتیزلا ةرجش*»), «дерева шов-ковиці» («*توتلا ةرجش*»), «птахів» («*رویط*»), «гнізда» («*وشع*»), «зірок» («*موجن*»), «метелика» («*تاشارف*»), «родини (дядька зі сторони мами, тата та усіх дядьків)» («*مامعألا لكو یلاوخل*»). Наприклад, у пісні «Моя батьківщина» («*تینغام*»), рідна земля для героя уявляється так:

ؤءاهبلاو ؤانسلاو ؤلامجالو ؤالجالا
 ؤكأبر یف... ؤكأبر ی
 ؤءاجرلاو ؤانهلاو ؤءاجنلاو ؤءایحلاو
 كاوه یف... كاوه یف

Переклад: Величність і краса
 У твоєму вихованні
 У тобі моє хороше життя,
 Спасіння у твоєму повітрі

أَدْبُومَلَا أَتَلَذُ .. دِيرِنُ الِ... دِيرِنُ الِ دُيْعُنُ لِب
... دِيرِنُ الِ اَدْكَمَلَا اَتَشِيْعُو

Переклад: Ми не хочемо принижень та жити у нещасті
Ми хочемо славу, нашу рідну славу

عَاَزَنَلَاوُ مَالِكَلَا الِ عَاَزَيَلَاوُ مَاسَحَلَا
.. اَنْزَمِرُ ... اَنْزَمِرُ ..

Переклад: Меч і перо (яким пишуть), а не розмови і спір
Наші символи... наші символи
(Режим доступу: <http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=212995.0>)

Герой арабської народної пісні «Спокійно, море, спокійно» («يده رجب اي يده»), як і герої українських народних дум невідьницького циклу, перебуває в чужому краї. Він також звертається до знайомих йому образів, що уособлюють рідну землю – шовковиці, оливкового дерева. Вони постають перед ними як живі істоти. Герой просить рідну землю трішки зачекати до його повернення (і воно буде обов'язковим). Прикметно, що в пісні *Я-образ* цілісний з *Ми-образом*. Коли на початку народного твору мова йдеться від першої особи однини, то далі яскравого відтінку набуває образ *Ми* («ми обов'язково повернемося» співається у пісні). Цей концепт «*Ми-колективне*» є важливим чинником формування поняття родового у повсякденному житті арабської нації. Якщо «образ Я» – це уявлення людини про самого себе і від «образу Я» залежить життєва позиція особистості, то цей «образ Я» у світосприйнятті арабів втілено у формі «*Я=Ми*», що є ідеальним образом свідомості, своєрідною «генетичною родовою мережею», вихованою на національному ґрунті. Так, у пісні читаємо:

رَا ح نَا نَامَزَلَا ع كَرِيص .. رَا دَلَا قَتَوْتَا اِي
رَاوَشْمَلَا لُوَطَا اَمَهْم .. دُوْعَنَا اَم دَبَا الِ
نُوَكَلَا يَرْبَا كَتَفَلَح .. رَا دَلَا قَتَوْتَا اِي رَاوَشْمَلَا
لُوَطَا اَمَهْم .. دُوْعَنَا اَم دَبَا الِ
اَنْتَبِيْعَا يَفَا اَنْلُوَطَا .. يِدَهَا رَجْبَا اِي يِدَهَا اَنْتَبِرَا يَلَلَا
ضُرَا اَلَلَا .. يِدُوَا يِمَالَسَا يِدُوَا
يَنْوَبِرَا يَلَلَا يَلَهَا لَع .. قَتَوْتِيْزَلَا ع يَلْمَلَسَا وَا

Переклад:

Шовковиця мого дому, терпи, якщо час такий довгий
ми повернемося не зважаючи на те, що подорож триває довго
я не з своєї волі змусив тебе дати обіцянку мене чекати
ми повернемося, ми повернемося,
спокійно море, спокійно, передай вітання моїй землі,
яка нас виростила та передай привіт оливковому дереву
і моїм батькам, які мене виховали

(Режим доступу: <http://www.souriyati.com/2015/08/30/19300.html>)

Внутрішні переживання героя (героїв) арабської пісні «Спокійно, море, спокійно» («*يده رحب اي يده*»), настільки сильні, що порівнюються з неспокійним морем до якого звертається, коли хоче передати вітання усій своїй родині. Помічниками героя є й небесні світила Зорі, бо ж саме до них він звертається за допомогою передати вітання клаптику обробленої землі біля будинку (городу) і метелику, який вільно літає біля рідного обійстя:

موركلو ردايبلع .. موجن اي يمالس يدوخ و
انتدوع رظنتست مع .. موحتب ةشار فلا بدعب ومامعالا لكو
يلاوخل .. مالس يدالبل لمحا و

Переклад:

зірки, передайте вітання клаптику землі (городу) і
метелику, який літає біля будинку, чекаючи коли ми повернемося,
передайте вітання моєму дядьку (по лінії матері),
дядьку (по лінії батька) та усім дядькам

(Режим доступу: <http://www.souriyati.com/2015/08/30/19300.html>)

Дерево шовковиці має глибоке та сильне коріння, йому не страшні будь-які перешкоди. Воно довговічне, а ягоди надзвичайно смачні та солодкі. Тож не випадково це дерево є символом сили, рішучості, вічності та водночас радості життя. Щоб Рід продовжився, потрібно вистояти і пройти усі життєві перешкоди, тоді й буде щасливе повернення додому («ми повернемося» співають герої пісні). Саме на шовковиці, наголо-

шується далі у пісні, пташка звила гніздо (وشع), де народилося пташеня. Тому герой, як те пташеня, повернеться до свого гнізда, додому: «وشع بلع انتتوت.. ودعبو لولغز مامحلا» (Режимдоступу: <http://www.souriyati.com/2015/08/30/19300.html>). Згідно арабських вірувань, у кожному живому створінні є душа. Тому птахи, пташенята, метелики є виявом душевного і духовного складу цих образів, своєрідними місцезнаходженнями, що характеризуються більш закритим художнім простором у порівнянні із загальними місцями на позначення відкритого місця), тісно пов'язаними з власне Я-образом та Я-Ми образом), в яких втілено духовне продовження Роду.

Оливкове дерево для арабського народу – символ рідного дому, миру. Біля будинків ростуть як шовковиця, так і оливкові дерева, що символізують єдність сили та миру водночас і є доповненням духовної природи того чи іншого образу, які цілісно творять потужну художню символічну картину образу «родового ідеального».

Виняткову важливу роль в українському та арабському світосприйнятті та світорозумінні відіграє роль Батька й Матері, кровних родичів. Так, герої дум «Плач невольника», «Плач невольників» звертаються до матері, батька, брата, сестри, «родини сердешної». Каторга розлучила «брата з сестрою», «мужа з жоною», «сина з батьком та матір'ю», «малих діток з отцем і ненькою». У варіанті думи «Плач невольників», записаному М. Ніговським від кобзаря П. Колибаби на Харківщині, крім родини, маємо й образ сусіда: «Земле турецька, Проклята віро бусурманська! Розлука ти на світі християнська! Що ти не одного розлучила мужа з жоною, Або брата з сестрою, Альбо кровну родину з родиною, Альбо близьку сосіду з сосі дою» (Українські народні думи 1927, 6). А у варіанті, записаному від Остапа Вересая з Калюжинець Прилуцького повіту, неволя розлучила «товариша з товаришем». Варіант думи, записаний від О. Сластьона з Полтавщини, називає ще й отамана, батька кошового та «все товариство кривне й сердечне» (Українські народні думи 1927, 7–8). Тож, особливо рідним для козака-невольника були не тільки батьки та кровні родичі, але й козацьке військо, а, отже, й козацькі закони, невід'ємною частиною яких були збір правил лицарської честі, повага до старших у війську, яких ще називали батьками.

Батьків в українській родині цінували та поважали. У побуті та звичаях культ батька та матері забезпечував стабільність

у суспільстві, повагу до старших, отже до традицій, мудрості, знань. Українська національна ідеологія життєтворення заснована на культурі батька, матері та дитини. Батька та матір шанували як космічних батьків – творців Всесвіту, бо вважалося, що вони є земним втіленням небесних батьків. «Те, що батьків до певної міри обожнювали, – пише О. Братко-Кутинський, – ставило їх світосприйняття і поведінку в рамки відповідальності за живе, накладало на них обов'язки бути справедливими, добрим до живого, захисником традицій і ладу. Це пом'якшувало стосунки між старшими й молодшими, стримувало у старших самодурство, а в молодших – зухвалість» (Братко-Кутинський 1996, 121).

Втікають з неволі та звертаються до батьків герої дум «Маруся Богуславка», «Втеча трьох братів із города Азова». «В города християнські утікайте, Тільки города Богуслава не минайте! І города Богуслава не минайте, До батька до мого й до матері прибувайте, / І батьку моему та матері То знать давайте» (Українські народні думи 1927, 26), – звертається Маруся Богуславка до козаків-невольників. «Мене, найменшого брата, межь себе на кони возьміте, До города Християнського хоть мало пидвезите, Не хай же я буду знати, Куда вь города Християнські до отца до матки дохожати», – говорить найменший брат у думі «Втеча трьох братів із города Азова» (Українські народні думи 1927, 101). Для Марусі Богуславки частиною родини є й невольники, бо вони з рідної їй землі. Тому й наважується дівчина, попри загрозу бути покараною на смерть, звільнити земляків із тяжкої неволі. Оповідач, творець і виконавець думи створив типовий образ української жінки, яка залишається вірною дружиною своєму чоловікові-султану та водночас виконує моральний обов'язок перед батьківщиною – звільняє козаків-невольників. Така моральна, етична, духовна складова характеру дівчини Марусі – результат родинного виховання, в якому ідея Людини-Роду полягає у плеканні любові до своєї країни, народу, батьків, відчутті обов'язку, розвитку самопошани, самовідповідальности за дії та вчинки, осягненні простору життя для самовираження (роль Марусі Богуславки допомогти козакам-невольникам досягти цілі, тобто повернути їх додому). Звільнивши козаків, вона повертає втрачене почуття обов'язку перед ними та батьківщиною. Відтак, на те, що дівчина «потурчилась і побусурменилась» козаки не нарі-

кають. Натомість художні образи «Великодньої суботи», «святого Великодня» викликають у героїв думи почуття рідного, близького, а епічні формули «край веселий», «мир хрещений», «ясні зорі» – увиразнюють чуттєву якість слова.

Через зраду Людини-Роду батьки карають героїв думи «Втеча трьох братів із города Азова». За те, що брати залишили помирати найменшого брата у турецькій неволі, у деяких варіантах думи батько та мати карають тільки старшого сина, в інших – обох: «То ставъ отецъ и мати Старшого сына во вѣкъ проклянататы, Не ставъ винъ соби ни счастья ни доли маты, Ставъ винъ по чужыхъ хатахъ спотыкаты, Чужого хлиба-соли заробляты» (Українські народні думи 1927, 103). За законами Роду, збагачення за рахунок інших кривних родичів, пристрасть до матеріального завжди карається Вищою Силою. У смерті наймолодшого брата-втікача та батьків, брати у майбутньому бачать вигідний поділ спадку на їх користь. Навіть думка про цей страшний гріх має енергетичну вбивчу енергію, тож у думі зображено швидку розплату за нього: «... А буде отець-мати помірати И будемъ грунта-худобу на дві часті паювати, – И третє міжъ нами не буде мішати. Тутъ тее промовляли, И не сизи орли заклекотали, Якъ їхъ Турки-яниченьки изъ-за могили напали, – Постреляли, порубали ...» (Українські народні думи 1927, 106). Символічну форму причетності до роду в думі має й образ крові: «Як із города Азова із тяжкої неволі Три братіки втікали: Два кінних, третій піший пішениця, Як би той чужий чужениця, Біжить-підбігає... Під білі ноги пожар підпадає, Кров сліди заливає!» (Українські народні думи 1927, 110). О. Братко-Кутинський зауважує: «Суттю Життя магія вважає кров, оскільки остання поєднує в цілісну органічну систему роду («народу») усю послідовність поколінь і до того ж містить головні ознаки двох батьківських іпостасей Трійці – вогненну барву Батька і вологість Матері» (Братко-Кутинський 1996, 123). У багатьох народних оповіданнях говориться, що невинно пролита кров, та ще за сонця, кличе собі у свідки те, що було під час вбивства (Іларіон митрополит 1991, 30). У думі, наприклад, скоївши злочин проти меншого брата, який загинув у «чистім полі», на «битім шляху», старші брати, у деяких варіантах думи, помирають також у тому само місці.

В арабському світосприйнятті образи Батька та Матері мають особливе значення. Для дітей вони порівнюються до Бо-

гів. Батько – голова родини, Мати – берегиня Роду. Без Матері, як говорять араби, не було б родини. Про виняткову роль жінки в житті родини зауважено в арабському фольклорі. Так, наприклад, у деяких стародавніх міфах розповідається про те, що Світ та всі сутності на землі з'явилися у матці Всесвіту (مح قينوكلا) (Режим доступу: <https://www.arageek.com/2015/10/01/ancient-legends-stories-creationand-life.html>). Також у міфах арабських народів Боги постають у жіночих та чоловічих образах. Зокрема, у міфі «Вавілонська цивілізація» («قيلابابلا فراضحلا» («Боги-Жінки нарівні з Богами-Чоловіками вправні у військовій справі. Проте у війні перемогу все ж отримує Бог-Чоловік, бо він вбиває Богиню-Жінку. Символічне значення у міфі має образ оберегу Долі, який Бог-Чоловік забирає собі як переможець в іншого Бога. У Долю вірять усі мусульмани. Доля для мусульманина – це як віра у Бога, Пророків, Ангелів, інші релігії. Кожна людина має свою Долю, яка визначає майбутнє Роду. Тож, маючи оберіг Долі у себе, Бог-Чоловік тепер визначає подальше життя. Відтак, тіло Богині-Жінки він ділить на дві частини: з першої частини створює Небо, з іншої – Землю. Потім він створює Зірки, Місяць, Сонце, а з крові Бога-Чоловіка – людей (Режим доступу:<https://www.arageek.com/2015/10/01/ancient-legends-stories-creation-and-ife.html>).

Таким чином, чоловіче начало перемагає над жіночим.

Втім, образ жінки-завойовниці зазнає змін, він трансформується в астральні образи, які чарують своєю красою і теплом. Дійсно, в арабському світосприйнятті і світорозумінні жінка – це як гарна квітка, яку потрібно оберігати та поливати, щоб вона не зів'яла. В арабському суспільстві жінка не виконує важку фізичну роботу, як, наприклад, це робить українська жінка. Прикладом цього є пізніша уснопоетична пісенна творчість арабів. Так, у народній пісні «Спокійно, море, спокійно» («يده اي رحب ممشتبب انتدخنب.. اهدعيو يما قنونحلا» (передайвітання моїй мамі, яка відчуває мій запах на подушці) (Режим доступу: <http://www.souriyati.com/2015/08/30/19300.html>).

Тож, ідея Роду в українських народних думках та арабському фольклорі має свою національну природу. Джерела творення образів, символічна система народних творів, сформовані на цьому ґрунті, творять своєрідну «генетичну мережу» духовного світу Я-образу та Ми-образу, які постають як образи «родо-

вого ідеального», відрив від якого руйнує Людину-Роду. Саме тому, із стрімким розвитком сучасного інформаційного простору, ми маємо зберегти та послуговуватися національним надбанням, що є джерелом вишуканості та благородства духовного світу особистості.

Література

1. *Братко-Кутинський О.* Феномен України. – Київ, Вечірній Київ, 1996.

2. *Іларіон, митрополит.* Дохристиянські вірування українського народу: Історично-релігійна монографія. – Київ, Обереги. 1992.

3. *Лозко Галина.* Українське язичництво. – Київ, Український центр духовної культури, 2009.

4. *Плачинда Сергій.* Словник давньоукраїнської міфології. – Київ, Український письменник, 1993.

5. *Лук'яненко Олександр.* Родоцентрична педагогіка: історико-теоретичні розвідки. – Полтава, Друкарська майстерня, 2008.

6. *Словарь української мови.* Упоряд. Б. Грінченко. – Київ, 1907-1909. – Т.4.

7. *Словник української мови.* За ред. І. Білодіда. – Київ, Наукова думка, 1977. – Т. 8.

8. *Українські народні думи.* Том перший корпусу. Тексти №№ 1 – 13 і вступ Катерини Грушевської. – Харків, Державне видавництво України, 1927.

9. *Українські народні думи.* Упоряд. М. Дмитренко, Г. Довженко, С. Грица. – Київ, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 2009. – Т.1.

10. *Філософський словник.* За ред. В. Шинкарука. – Київ, Головна Редакція УРЕ, 1986.

یده رجب ای یده. Електронний ресурс, режим доступу: <http://www.souriyati.com/2015/08/30/19300.html> [Дата останнього доступу 10.06.2019]. 11.

!؟فلخلا یدبو نوکلا ؤأشن ؤمیدقلا تاراضحلا تضرتفا فیک: نیل ّوآلا ریطاسا. Електронний ресурс, режим доступу: <https://www.arageek.com/2015/10/01/ancient-legends-stories-creation-and-life.html> [Дата останнього доступу 12.08.2019]. 12

بنعمو زمر. Електронний ресурс, режим доступу: <https://>

jouhina.com/magazine/print.php?id=2389) [Дата останнього доступу 26.08.2019]. 13.

ينطوم تينغا. Електронний ресурс, режим доступу: <http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=212995.0> [Дата останнього доступу 23.08.2019]. 14.

«ЛІСОВА ПІСНЯ» ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ОРАТОРІЯ ВІТАІЗМУ БУТТЯ ЧИ ЗАСТЕРЕЖЕННЯ ЕГОЦЕНТРИЧНІЙ ЦИВІЛІЗАЦІЇ

Кожен справді геніальний художній твір з часом не лише не втрачає свого значення, а навпаки – відкриває усе нові й нові пласти питомо національних духовних цінностей, їх значення для сучасників та прийдешніх поколінь, а відтак, як зазначав В.Державин, й формує націю духово, визначаючи її місце і призначення в духовому поступуванні людства. До таких творів належить і «Лісова пісня» Лесі Українки. Нижче подаємо нашу спробу її прочитання на підставах сформованої нами Духовної Архетипної Системи Етнонаціонального та ідеї Родоцентризму Олександра Лук'яненка.

Засади азиуму й масштабування дослідження

Люди, архетипно пов'язані з місцевостями, де на поверхню землі виходять граніти кристалічного щита України, наприклад, у Придніпров'ї чи Побужжі, переконані, що дикий камінь повільно, непомітно для людського ока, але постійно й невідступно росте з-під землі. І ніякі наукові аргументи щодо поверхневого змиву ґрунтів до уваги не беруться.

Так само невідступно, але не містично, а відповідно до рівня культурної та громадянської зрілості суспільства, постійно й невідступно приростають змісти творів класичної літератури, які й через століття після їх написання абсолютно закономірно продовжують відкривати приховані в них пастівні мудрості.

Далеко не випадкове наше звертання до «Лісової пісні» Лесі Українки. Вражаюче потужно розроблений у цьому творі пласт людського серця. Під ним – менш освоєний пласт національної ментальності, який у силу своєї правдивої й гострої контрверсійності відлякував дослідників, був політично небезпечним у часи совіцького ідеологічного догматизму. Ще глибше – пласт космологічної проблематики, яка не раптом посіла провідні позиції в порядку денному сучасності у вигля-

ді глобальних техногенних загроз цивілізаційному виживанню людства на планеті Земля.

Та й традиційні партії людських сердець у «Лісовій пісні» постають в іншому звучанні, коли їх пропускати крізь подвійну призму національного й загальнолюдського.

Мета нашої розвідки – спробувати віднайти нові сутнісні мелодичні гармонії в цьому партитурному творінні великої Лесі у відповідності до духовних запитів українського світу на етапі становлення національної державності.

Оскільки автор учитель-практик, актуальним є приціл на оновлення змісту відповідної теми в підручнику літератури для десятого класу у світлі утвердження концептів справді національної освіти у справді Новій українській школі.

Потрібно знайти відповіді на низку живих запитань.

Чому в неповторне авторське жанрове визначення – «драмафеєрія» – вкралася жанрова опозиція, такий собі внутрішній оксиморон? Драма вимагає свого вирішення не в довільних фантазіях, а в дуже переконливих реаліях чи то життя, чи людської душі. Феєрія передбачає феєрію – казкове, дивовижне й безперечно щасливе розв’язання конфлікту. До того ж маємо ще одне визначення: це – пісня. Чи в багатьох людей уявлення про класичну драму укладаються у сценічне дійство, в якому долі героїв феєрично й пісенно оформатнені болем, крахом надій, крещендо суперечностей та протистоянь? І вінець всьому тому знову ж таки – пісня, не звичайна, а лісова пісня як найвище піднесення драматично напруженій красі навколишнього світу, як гімн людині й природі!

Чому авторка так підкреслено вмонтовує цілком реальний світ своїх героїв у первинне природне, грізне й беззахисне, не торкнуте рукою освоювача довкілля, де колонізаційні впливи людини зведені до мінімуму? Коли так, то всеосяжний природний космос, насамперед, мав би виступати головним формотворчим чинником характерів усіх героїв, як у дядька Лева. Але ціннісна портретна галерея персонажів далека від досконалості.

Які вектори руйнації характерів Лукаша, матері, Килини? Що визначальне – внутрішнє, відцентроване зсередини, від прадавніх недоліків людської природи, чи зовнішнє – від об’єктивних суспільних та соціальних чинників?

Герої зосереджені в замкнутому, художньо вишуканому

сконструйованому моноязичницькому середовищі, а враження таке, що вони прийшли з різних світоглядних світів, такі кричущі, гострі світоглядні суперечності їх роздирають.

Яка четверта, не написана авторкою дія драми-чи-фесрії, віддана авторкою на поталу читачів та глядачів?

Чому так нагло обірвана животворна лінія дядька Лева? Чому Леся Українка не дає права йому залишити по собі жодного послідовника? Яке існування, яке життя стоїть за цим? Які застороги вкладено в образ Дядька Лева?

Чому в хронологічно могутньому, авторськи заданому просторі процесуальної вічності «Лісової пісні» на позір перемагають руйнівні механізми часу?

І наступна загадка, генетично пов'язана з попередніми. Між частинами твору своєрідні ієрархічно-діалектичні зв'язки: з одного боку, є наскрізний сюжет, який, як шампур, протикає матерію драми, з іншого, між кожною частиною є розрив лінії часу, тому кожна частина утворює відносно незалежний і самодостатній цикл та має закінчену філософію. Виникає концептуальна дискусія співвідношення хронологічної лінійності (категорія часу) й циклічності (категорія вічності) у творі.

Яка світоглядна матерія витворилася у світі українця на зіткненні загального цивілізаційного, питомого язичницького і привнесеного ззовні християнського начал?

У кінці твору, бачачи захланність Килини й муки Лукаша, мати змінює негативне ставлення до Мавки. Чи означає це, що процес душевного переродження матері визначений, що вона доросла до перегляду власних помилок, виходить із міщанського тупика у світ братової (Лева) природовідповідності?

І головне запитання, без якого не поставиш крапки в аналітиці твору: що означає зізнання-одкровення Мавки Лукашеві: «Ти душу дав мені...»? Чим Мавка на початку драми-фесрії концептуально відрізняється від Мавки в фіналі твору? Без прояснення цього моменту, як на нашу думку, взагалі не можна зрозуміти, що Леся Українка передає нам своєю «Лісовою піснею».

*Четвірність повноти постановки проблеми людини на
зламі кінця епохи романтичних поривань і початку епохи
прагматичних реалій*

«Кайдашева сім'я» Івана Нечуя-Левицького, «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного та Івана Білика, «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського, «Лісова пісня» Лесі Українки... Ось той класичний квадрат повноти постановки проблеми людини кінця ХІХ століття, в який вписана одна з вічних і центральних дилем національного розвитку «пересічного» українця: хто ми сьогодні й куди прямуємо завтра?

Не випадково слово «пересічного» взяте в лапки. Йдеться про колоніальне суспільство із затерплюю спрагою національної Самості, про людність, яка все ще намагає шлях до свого національного поля через масив уже застовпленого іншими народами колоніального ландшафту, про спільноту, яка занадто довго варилася сама в собі, у межовій замкнутості внутрішніх колотнеч, надто повільно визріваючи до викликів ХХ століття, які вже передвизначені на голови Кайдашенків, Варениченків, Палійчуків та Лукашів.

Яке місце в цьому ряду «Лісової пісні» Лесі Українки? Чому вона так довго виношувала в душі таємниці туманів урочища Нечимного і лише на заході свого життя, на найвищому піднесенні творчої зрілості зважилася перекласти мудрість тиші предковичного народного і її авторського міфу мовою людей?

Космологічні аксіоми першої частини «Лісової пісні»

Яка питома вага першої частини драми в загальній ідейній концепції твору? А чи не можна було почати розповідь одразу з другої частини?

Ми вже зазначали, що в окулярі художньої обсервації драми розрізняємо особистісний, національний і загальнолюдський плани. Поставимо не дуже коректне з позицій традиційної науки запитання: який із них головний? Що на чому стоїть? Що потрібно покласти в основу уявної триярусної піраміди значень – особистісне, національне чи загальнолюдське? У підручниках з літератури для середньої школи акцент поставлено на морально-етичних засадах характерів героїв. На наше переконання, опорним в ідеологічній піраміді такої національно насиченої «Лісової пісні» є все-таки блок загальнолюдської проблематики. Будь-яке аналітичне твердження потребує доведення.

«Пролог», експозиційна перша частина драми, є ключем для

розуміння найширших масштабів зображуваного – осутності загальнолюдського, космологічного в ідейному задумі Лесі Українки. Авторці важливо, щоб читач усвідомив філософські горизонти її думки, відкрив планетарні наслідки принципової несумісності світу природи й відірваної від природності «цивілізації» героїв «Лісової пісні». Національно персоніфікована українська галерея образів, вихоплених із глибин народного життя, якнайкраще підходить для художнього розвороту загальнолюдського, цивілізаційного конфлікту, з яким зіткнуться мільярди Лукашів, матерів, Килин вже у ХХ столітті.

У першій частині драми-феєрії глядач занурюється у власне феєрію – в надісторичне середовище буттєвих первнів дикої природи, якими наснажений могутній простір «старезного, густого, предковичного лісу на Волині» (Лєся Українка -1 1975, 277).

У ремарці авторка одразу підкреслює опозицію внутрішнього сутнісного (природа – Божа тїнь) і зовнішнього психологічного (візія людського ока й серця) в лісовому пейзажі: «Містина вся дика, тасмнича, але не понура – повна ніжної, задумливої поліської краси» (Лєся Українка -1 1975, 277).

У центрі полотна «саме та» галявина, «саме та» береза і «саме той» «великий престарий дуб» (Лєся Українка -1 1975, 277). Насичена слов'янська символіка створює відчутний підтекстовий ряд, який підсвідомо прочитується і накладається на смисли прямого тексту.

Провесїнь – початок весняного циклу, коли навіть повітря сповнене бентегою й передчуттям відродження всього живого, розвою, розквіту. Сучасній людині, мислення якої стриножене в поняттях часу, потрібно брати до уваги, що буття природи протікає в колі вічної циклічності. У циклічності – космос до-вкїлля, в часі – людина. І вони, природа й людина, (найперше людина як активна діяльнісна сила) мають поєднувати ці два начала, безсмертного і смертного, у своїй розосередженій (природа) і концентрованій (людина) свідомості, щоб не вступати в конфлікт одне з одним. Право вибору в цьому обопільному процесі за людиною. Право суду – у природи. Проте «людські» герої «Лісової пісні» не квапляться освоювати скрижалі непереборної залежності людини від природи й неминучості розплати за цивілізаційну ненаситність людства.

Ще одна перевага пейзажу – легкий серпанковий туман, який «то лежить пеленою, то хвилює од вітру, то розкривається, odkриваючи білдоблакітну воду» (Леся Українка -1 1975, 277). Такий туман символізує «зміни, перетворення, (...) невизначеність, прелюдію до одкровення чи появу нових форм» (Словник 1977, 380).

Це страшний і прекрасний світ досконалої, гнучкої, але водночас жорсткої взаємозалежності. Вибудований він на зв'язках підпорядкування буттєвих сутностей, коли нижче підпорядковується вищому, одиначне отримує врівноваження на певному рівні множини, індивідуальне перебуває під патронатом загального, а циклічний розвиток охоплює і формує все розмаїття персоналізованих чи персоніфікованих діалектичних лінійних дій, явищ, процесів.

Це вмістилище архетипних засад досвіду розвитку земного космосу, діючий велетенський мозок нескінченних сутнісних зв'язків, творчо напрацьованих і встановлених за мільярди років планетарної еволюції живої та неживої матерії. (Формальний, у межах профанних уявлень поділ на живе й неживе не підходить до пояснення взаємозв'язків і взаємовпливів у просторі першої частини драми-феєрії. Там *всьому суццюму* в тій чи іншій мірі властиві функції живого, бо *все суцце* одухотворене в підпорядковане включення його у процес обміну внутрішньою полевою енергією.)

З прадавності світу природи впливає його особлива засаднича прихильність до традиції та звичаю, усталеності порядку дій, процесів, речей. Озеро, ліс, їх мешканці – живий універсальний резонатор та поєднувач могутніх космічних ритмів. Тому не можна обстоювання традиції як способу тривання земного довкілля в часі та просторі уподібнювати з якоюсь його відсталістю чи навіть ворожістю до цивілізаційного поступу. Водяник у «Пролозі» дуже показова в цьому відношенні фігура. Він не замшлий сторож, не бездушний наглядач, не захланний суддя підводного царства. Це, насамперед, голос істини Великого Роду (Лук'яненко 2008) в її буденному, побутовому прикладанні, а ще речник незалежності природи перед загрозою людського вторгнення. І Русалка не випадково виступає під відзнакою одразу двох (!) вінків. Їй так само, виявляється, потрібно турбуватися про свою енергетичну безпеку. «...Один більший, зелений, другий – маленький, як корона,

перловий...» (Леся Українка-1 1975, 279). Зелений вінок обереговий, а перловий, дарований «морським царенком», вказує на високий чин, ранг Русалки в підпорядкованості водяної стихії.

У тому й трагедія «цивілізованих» людей, які з'являться на лоні неторкнутої природи, що вони через зосередженості уваги на собі, через перебільшене усвідомлення своєї винятковості випали з енергетичного поля дерева, води, повітря, трави... Й утверджують себе, виходячи із власницького шкурного інтересу. Рятівні берегові традиції та звичаї виродились до злоторної відьомської магії, до якої вдається Килина в кінці твору, перед якою не встоїть навіть Мавка, яка, з позиції матері, сама з «відьомського кола». Природі не дано відбиватися палицею. Кожному, хто осквернив її помислом, словом, дією, вона віддячить сутністю буття. Помста невідворотна й жорстока. Тільки зрозуміти це й відповідно скоригувати свою діяльність героям драми-феєрії не дано.

Про абсолютну свободу вибору у природному світі не йдеться. Тут принципово неможливі сваволя, вольова всевладність. Діє космологічна система всеосяжного функціонування цілого й руху його елементарних частинок у межах загальної зрівноваженості. Русалка хоче втекти з «Тим, що греблі рве». Цей персонаж уособлює катастрофічні весняні повені, тобто сили неконтрольованої природної стихії. Щоб якось увести буттєві, від вічності, бажання Русалки в коло людських понять та уявлень, зауважимо, що й Русалка, й у подальшому Мавка, зайняті пошуком нових шляхів свого розвитку. Не всі природні перетворення безпечні. Знову-таки, з погляду людини. Тому, в повній відповідності до нашої логіки, Водяник категорично забороняє Русалці віддаватися на поталу «Того, що греблі рве». І це не є наругою над волею необачної Русалки – це запорака збереження її тривалого еволюційного існування. У мудрій природі завжди є руйнівні сили, які, тільки поруш баланс космічного порядку, можуть призвести до всесвітньої катастрофи. Водяник, владика підводного царства, вводить бажання своїх підданих у коло доцільного й безпечного.

Галерея персоніфікованих образів-персонажів у «Пролозі» драми-феєрії побудована відповідно до народних уявлень про так званий, за пізнішою християнською термінологією, демонічний світ. «В основі народних вірувань, обрядів і звичаїв лежить народний світогляд. (...) Жадна ієрархічна грань не

відокремлює органічну й неорганічну природу, живу і мертву матерію, людське і природне, людину, тварину, рослину й річ, істоту і місце, якість речі і саму річ. Невідрізнення людського, тваринного, рослинного й речевого, як одна з найяскравіших прикмет народного світогляду, лягла в основу всіх народних уявлень, образів і культів. Звідси наявність у народній свідомості таких уявлень-образів, як сніп-дід, дівчина-колос, дівчина-тополя, вогонь-мати, або таких тваринно-рослинних, як перепілка-збіжжя, коза-збіжжя, або навіть малих складних схрещених, як дівчина-весна-жайворонок і т. д. Це не вислід антропоморфізації природних явищ, як часто думають, але плід родового аієрархічного уявлення про світ. Народний світогляд був аієрархічний, з одного боку, й родовий (гентильний – від лат. „gens“ – рід), з другого. Кожне явище й кожен акт розглядаються як родове явище й родовий акт, прояв діяння роду й родових взаємин» (Енциклопедія-1 1949, 228-256).

Всеєдиність всеосяжної космічної енергетичної істинності навколишнього світу у космології наших предків-язичників втілилася в їх родоцентричний світогляд. Провідним у ньому є уявлення про Великий та Малий Роди. У першій частині «Лісової пісні», коли виходити з мірок і понять пращурської автентичної віри, якраз і зображена система стосунків та залежностей у Великому Роді. «Той, що греблі рве», потерчата, русалка, Водяник, «Той, що в скалі сидить» – персонажі праукраїнської міфології, які персоніфікують природне незаймане середовище, ще не зіпсоване людським втручанням. Проте саме з нього колись вийшла людина як самочинна духовно-тілесна основа, суть Великого Роду, якій присуджено жити в куцях вимірах часу, але під недремним окуляром вічності. Людина, витворивши та прийнявши космологічно згубне антропоцентричне вчення, не лише протиставила себе природі, але й, освоюючи природні ресурси, стала її головним руйнівним чинником. Не дивно, що людський світ присутній у першій частині драмифеєрії у вигляді рибалки, якого залоскотала русалка. «Той, хто за професією звик брати у природи», своєю волею вторгався в неї й був за те покараний. Леся Українка дуже точно назвала бранця підводного царства не хлопцем, юнаком, парубком чи козаком. Вибране слово на позначення діяльнісного освоєння природи людиною – рибалка. Очевидно, що перед тим, як закидати сіті в річку, треба б спитати дозволу, узгодити свої дії з

волею Великого Роду – через ритуал, молитву чи замовляння. Якийсь обереговий момент був не дотриманий рибалкою, за що він і поплатився.

Дійові особи у пролозі не є злими природними силами. Це не демонічне поріддя. Жупел нечистої сили приліплений до прекрасних символів віри праукраїнців прийшлим християнством. Усі помисли царства лісу, дерева і трави – убезпечитися від нещадного наступу людської цивілізації.

Природне довкілля під словесним пензлем Лесі Українки – це постійно діючий природний прискорювач, у якому розганяються, зберігаються, відтворюються і витворюються елементарні частинки безсмертного національного духу, невидимого людям, проте покладеного в основу будь-якої матеріалізації.

Тут все виходить одне з одного, народжується й існує у єдності гармонії та взаємних суперечностей, зникає, розчиняючись одне в одному.

Світ архетипно-родоцентричної цілісності не просто тісний, він нероздільний. Людина приречена увійти у природу, природа не може не відгукнутися на діяльність людини. Проте в людини є один пріоритет, яким вона відрізняється від природи і яким повинна скористатися не на шкоду собі й природі, – це її революційна матеріальна діяльність. У постановці драматургії світової еволюції людина перебрала на себе роль активного, творчого начала. І відповідальність за те, якою стане грандіозна п'єса планетарної еволюції – феєрією, трагедією, фарсом чи мелодрамою, – лежить у часових параметрах лише на людині.

Саме ця тонка грань визначає характер та засади відношень природи й людини. Саме цю тонку грань неймовірно цнотливо й художньо проводить Леся Українка у «Лісовій пісні». Саме на ній шукає точку рівноваги між людиною і природою.

Не забуваючи про партитури крихитного людського серця, так довершено виписані у драмі-феєрії, стверджуємо, що саме космологічний, планетарний, глобальний масштаб є головним у драмі-феєрії. Техногенний шлях розвитку науки й техніки вже на порозі третього тисячоліття поставив існування людини на планеті Земля під великий знак запитання. Ще в кінці ХІХ століття наша геніальна мислителька поклала цю проблему в основу свого безсмертного твору. «Лісова пісня» – твір «на виріст» людству, твір-попередження, художнє щеплення від техноцентричного сказу людського розуму у ХХ столітті.

Догмат незайманості природи: абсолюту й відносності

Стало загальноприйнятим розумінням того, що у «Пролозі» зображено незайману природу. Постулат її незайманості цілком вкладається як загальник в описово-етнографічний науковий розмисел. За дужками залишається мульке запитання, яким чином природу у творі можна вважати незайманою, коли вона знає людину – присвоювачку природних ресурсів? Більше того, мешканці демонічного світу у «Пролозі» вже виробили своє стійке відношення до *гомо сапієнс*. Ми свідомо вживаємо не «ставлення», а «відношення». Слово «ставлення» підходить до означення побутових, буденних стосунків між суб'єктами спілкування. Термін «відношення» охоплює сталі, повторювані, категоріальні зв'язки та взаємодії.

Незаймана природа була б інертною до людини, вона б її «не бачила», приймала б за свою, як «не бачить» людина свої внутрішні органи доти, доки вони не заболять. «Лісова пісня» не підручник з психології довкілля, а огляд, узагальнення пошуків цілісності роздвоєної людської душі.

Тому у «Пролозі» змальовано ще не зруйнований куточок природи, у віддаленій символіці – ту зовнішню сферу людської таки душі у Великому Роді, яка архетипно зберегла, бодай, зовнішні ознаки незайманості.

Наші попередні міркування виходять на те, що під поверхневим серпанком давньої української міфології у «Пролозі» прочитується актуальний сучасний контекст. Природа першопочатково вбачає в людині щось опозиційне, чужорідне, таке, що підлягає нейтралізації. Людність представлена нещасним рибалкою, якого залоскотала Русалка. Але згадування про людину розставлені в авторському тексті так, що її присутність набирає якоїсь значущості.

Спочатку Потерчата повідомляють, що «На дні лежить рибалка, / над ним сидить Русалка...» (Леся Українка-1 1975, 279). Потім «Той, що греблі рве» з іронією ревнивця-полубовника дорікає Русалці: «Найкраще для русалки / сидіти край рибалки, / глядіти неборака / від сома та від рака...» (Леся Українка-1 1975, 280). У кінці «Прологу» Водяник позбавляє Русалку абсолютної свободи вибору, і, щоб підсолодити пілюлю, вона питає дозволу бавитися з рибалкою. Й отримує його (Леся Україн-

ка-1, 1975, 285). Так, наче щось притягує володарку вінця перлового до її жертви...

Що ж відкривається у задзеркаллі художнього задуму Лесі Українки?

Рибалка – той, хто поставив за мету взяти у природи, не узгодивши свої наміри з відповідними духовно-енергетичними інстанціями Великого Роду. У момент, коли людина виділила себе з довкілля як її володар, вона неминуче випадає із космологічних зв'язків у системі Великого Роду, втрачає первісний дозвіл на освоєний простір, замінюючи його, первісний дозвіл, актом свого індивідуального раціонального вольового рішення. Природа намагається виставити містичні обереги проти всепроникного прагматизму людського розуму. В українському фольклорі русалки діють у повній відповідності до цієї загальної формули: вони, як вважається, не вбивають людину фізично, проте паралізують її вольові спромоги, зтягуючи в підводне царство, де в іншій формі духовного буття, у сфері несвідомого невідляк спокутуватиме як свої, так і загальні провини та переступи. Обмежити руйнівні ініціативи людини – головне завдання гуманних природних створінь із демонології наших предків. Хто не підкоряється, той отримає відомсту за повною програмою природної невідворотності.

Хочеться торкнутися ще одного, здавалося б, зайвого й чисто риторичного запитання, яке розвиватиметься упродовж усього твору й на яке доведеться давати нешаблонну відповідь у кінці нашої аналітичної розвідки. Що є визначальним і як слід дивитися: через призму природи оцінювати світ людини чи крізь лінзу людського «я» розглядати світ природи? Згадаймо розтиражовані в радянській пропаганді слова Івана Мічуріна, вихоплені з правдивого контексту й вульгарно перекручені, які стали гаслом «перетворення природи на благо людини»: «Ми не можемо чекати милостей від природи, взяти їх у неї – наше завдання...». Леся Українка у «Лісовій пісні» задовго до всенародних більшовицьких «проектів повороту рік» та битв за осушення боліт виступає в обороні природного світу.

То чи незаймана природа у «Пролозі»? Радше, вона активована на захист своєї незайманості. У законах вічності вже в першій дії Озеро намагається вбити Лукаша. А він, зачарований незвичайною дівчиною з іншого світу, як бувалий

сільський парубок, несвідомо схилитиме Мавку до кохання, цілуючи вже під час першої зустрічі. (В уявленнях лісовички поцілунок – це священний акт духовного єднання, для Лукаша лише крок у зближенні хлопця й дівчини.) Довершене ж художнє завершення в обернено пропорційному вигляді ця тема отримає у фіналі твору.

Принаймні кількома словами слід торкнутися проблеми розуміння добра і зла у драмі-феєрії. Справа в тому, що цивілізація нав'язала сучасній масовій свідомості свої уявлення про добро і зло, засновані на перевагах програми вироблення та споживання. Догмати прагматичності у розумінні, що є добро, а що зло, вступають у кричущу суперечність із їх категоріальними координатами, покладеними в основу функціонування довкілля в «Лісовій пісні». У творі персоніфіковано два світи, які принципово відрізняються програмними засадами й перебувають на різних рівнях освоєння матерії. Їм важко зрозуміти одне одного. А це спонукає дослідника бути дуже обережним у визначеннях крайніх сюжетних зіткнень інтересів на кшталт, наприклад, такого: добро чи зло, що природа (в найширшому розумінні) хоче знищити Лукаша й дядька Лева на самому початку дійства?

Настав критичний момент розвитку цивілізації на планеті Земля, і в цьому геніальне відкриття Лесі Українки: майбутнє самого існування людства залежить від того, чи зможе, чи хоче людина, відкинувши хижацькі, витратні закони освоєння природних ресурсів, «зрозуміти» мову природи, тобто обмежити свою діяльність, щоб екосистема людина-довкілля могла самовідновлюватися. У супротивному разі природа починає мстити людині. Хто буде святкувати перемогу в цьому, м'яко кажучи, двобої, говорити зайве.

«Пролог» є своєрідним засвідченням космологічних, базових, неминучих духовних цінностей, із якими будуть співвідносити свої помисли, з якими воюватимуть герої, що діятимуть на первозданній території «Лісової пісні».

Головні положення цієї конституції:

- самодостатність, циклічність, космологічність, ієрархічність природних процесів;
- взаємозалежність сутностей у Великому Роді;
- абсолютизація природного розуміння добра і зла та відносність людського їх тлумачення;

- підкорення особистісних забаганок волі прадавніх, первозданих буттєвих законів;
- непереборність і беззначальність духовної матерії ;
- утвердження необхідності цілісності концентрованої людської свідомості перед розтлінними впливами мирських спокус;

- фізична матерія (Лукаш) може набувати надчасовості й безсмертя лише у вимірах вічності (Мавка);

- відсутність антагоністичних суперечностей між окремим видовими формами духовних сутностей та загальною (Боже-ственною) енергетичною субстанцією;

- істинність безкінечних форм вдосконалення та еволюційного розвитку (пошуки ідеалів краси та симетрії).

«Пролог» – це фасад величного загальнолюдського духовного палацу, який вибудований Лесею Українкою винятково з українського національного матеріалу. Художній потенціал стародавньої національної міфології невичерпний, як невичерпний народ, який її створив.

У підсумку значення «Прологу» цілком самодостатнє в чотири-частинній фабулі драми-феєрії. Без нього не можна підступитися до розкриття філософії твору, узгодити течію вічності з пульсами людських сердець і вийти на розуміння надідеї «Лісової пісні». «Пролог», як оптичний конденсор, скеровує думку читача й дослідника в потрібному напрямі й під потрібним кутом.

Спіралі вічності й часу «Лісової пісні»

Категорія діяльнісного простору у великій мірі масштабується через категорію часу. Леся Українка змішала у своєму творі різні часові ієрархії. Це призводить до суттєвих помилок в аналізі простору духовного – в оцінці дій і вчинків героїв твору.

У загальному творчий задум письменниці зорієнтований на глобальні планетарні, цивілізаційні проблеми й, художньо спрямовано, на питання національні.

Людство, *камо грядеши*, куди йдемо – у нас кінець ХІХ - початок ХХ століть? А що видно в кінці технократично-єгоцентричного тунелю ХХІ століття – амаргедоновий тупик чи осяяння нових цивілізаційних перспектив?

Саме на спіралях національної вічності буття й миттєвостей життєвого часу Леся Українка карбує запитання: чому в пито-

мих українців, героїв драми-феєрії, такий убогий національний світ? Чи можна задропувати порожнечу національного залишковими волхвуваннями Лева та зрадченими сопілчаними весногрями Лукаша? Живучи серед природних розкошів доквілля, мати, Килина, за ними й Лукаш не веселяться, не співають, їхні ужиткові традиції та звичаї не забезпечують, а блокують навіть родинний поступальний розвиток, зацікавлення обрубані до бажання матеріального достатку. Що довело їх до такої захланності? Навіть у межах елементарної прагматичності цим експонатам національного винародовлення невтямки, де їх справжній вигравш, а в чому безповоротно калічать себе і своїх ближніх. Чи можна знайти в нашій національній літературі твір, де природне середовище, в якому живуть люди, і те, як вони живуть, були б так художньо різко й гостро протиставлені?

Середовище прологу символізує надісторичні (міфологічні) ахронологічні безначальності. Не випадково саме в середовищі води, праматері усіх форм життя, у таїнствах первісної слов'янської богині Дани чуємо відголоски доісторичного, яке в конкретних часових умовах сюжету концентрується на виконанні берегових, сторожових функцій. Персонажі «Прологу» не здатні на компроміс із людьми не тому, що виконують визначену жорстку художню скупність поглядів авторки, вони є матеріалізованими первнями національної свідомості й презентують національне колективне несвідоме, до того ж найглибші, найстародавніші його пласти. Витіснені в тінь шари колективного несвідомого присутні в Лукашеві, в матері та Килині. Тому ці герої у вічних глибинах свого духовного єства воюють самі з собою.

Перехідні форми від національного буття до національного часу, від доісторичної епохи до історичних віх презентують Лісовик та дядько Лев – кожен по-своєму, в суворо визначених міфологічною традицією параметрах.

Ліс – наслідок, породження, дитина води. Лісовик, на відміну від апостолів традиції «Прологу» і за ієрархією чинів наступний міфологічний владоможець, приймає дядька Лева у своїх володіннях як гідного до цивілізаційного діалогу. Лісовик – це та частина космосу доквілля, яка поставлена перед очевидністю й неминучістю втручання людини у світ природи. Більше того, кроманьйонська людина має право на таке втручання.

Але – лише за умови дотримання базової суверенності, заснованої на взаємній угоді: людина поважає буття природи, природа ділиться своїми багатствами задля забезпечення життєдіяльності людини. Кінцевий, уже персоніфікований продукт такого розвитку, – дядько Лев. Нам доведеться неодноразово повертатися до засвідчення того, що Леся Українка не змогла дати великій людині, дядькові Леву, фізичного й духовного продовження. Цей неповторний чоловік не передав естафету природознавства, природовідповідності, екологічного гуманізму, дипломатії всевишньої любові нікому з носіїв людського себелюбства в «Лісовій пісні». Вони вибрали – вони за те й поплатилися. На яких позиціях ми в цьому списку?

На найнижчому часовому життєвому вульгарно-синкретичному рівні Лукаш, мати й Килина. Ці особи відсічені від живлющих джерел вічності глухою стіною забобонів та власницької ненаситності. Особливо боляче за жінок, які насамперед за своїми архетипними ролями мали би потверджувати тяглість національної родової традиції й національної родової пам'яті. Маємо заспиртовані в лицемірстві експонати з кунсткамери духовного занепаду. Чому ж мати й Килина залишаються в часовому сюжетному річищі, а випадає з нього саме Лукаш, який у фіналі твору помирає? Адже ж він, як видається, мав більше прав на життя, ніж представниці його жіноцтва. Відповідь на це, далеко не однозначне, запитання – попереду.

Чому авторка відсунула в часову тінь, позбавила сценічного втілення драматургічно вигідні, важливі поворотні моменти драми, які за трансформаційною густиною, за вузлуванням внутрішніх зв'язків, за впливом на перебіг зовнішніх подій затверджуються у статусі символів? Маємо на увазі смерть дядька Лукаша, знищення родового дуба, сцени Лукашевого весілля з перетворенням його у вовкулаку, зворотна одміна хлопця зусиллями Мавки. Ці епізоди протікають неначе в інших хронологічних вимірах – не у мирському побутовому, а в буттєвому поясі, де глядач не може бути свідком, а повинен лише осмислювати їх наслідки та значення. Священність, містичність і визначальність цих подій виводить їх у ряд компетентностей долі – передвизначеного, неминучого й невідвратно-го. У візуальний же театральний час та простір авторською волею винесені наслідки того, що звершилося поза сценою, в чому людина позірно брала безпосередню й дієву участь, але

кінцеві рішення приймає не вона. І не на користь людини матеріального мислення. Дивним чином навіть фінальні рішення ідейних конфліктів драми-феєрії вже закодовані в первнях «Прологу». У творі взаємодіють, переплітаються, зіставляються і протиставляються два плани зображення: людський «тут-і-зараз» і космологічний «скрізь-і-завжди». Дуже важливо, що людське населення твору, крім дядька Лева, не просто занурене, а зав'язло в «тут-і-зараз», проте геть відірвалося від «скрізь-і-завжди».

Світоглядні асоціації духовних цінностей

Щоб аналітична одиссея в духовному океані героїв літературного твору не перетворилася в лабіринт-плутанку, дослідникові потрібно визначитися із світоглядними засадничими позиціями героїв твору й прокреслити свою власну шкалу відліку. Спробуємо намалювати ціннісну мапу героїв у просторі «Лісової пісні».

«Пролог» із його персонажами – недремна фортеця, осередок первісного язичницького середовища, яке відкидає найменше насильницьке втручання ззовні. У наступній дії володар озера Водяник навіть спробує потопити дядька Лева, з яким у лісових сил укладена неписана мирова угода: людина не чинить переступів із деревом – ліс не шкодить людині. Уся архітектоніка драми-феєрії вибудована за дивовижними цілісними, величними і цнотливими лекалами національної природності, внутрішньої самодостатності, космічної зрівноваженості.

Найорганічніше виписаний образ дядька Лева. Це далекий нащадок праслов'янських волхвів, син природи, живе у природі, вивчив її закони й не виходить за їх межі. Але він останній у полі воїн – виняткова рідкість, цінність доісторичної епохи, оскільки мислить себе невід'ємною частиною природи. Усі інші герої твору потовплені в історичному часі. Головна їх потуга – утвердитись над природою, зосередившись на добробуті та привласненні її багатств.

Чому Леся Українка не дає права Левові залишити по собі духовного спадкоємця? Чому його прозріння піде за ним у могилу? Відповідь однозначна: авторка підкреслює цивілізаційні спрямування повсюдного відчуження людини від природи. Жити у природі стає ознакою архаїчності. Й одразу відкрива-

ються множинні наслідки такого відпадиння. Обездолені жінки. Нещасні діти. Гине Лукаш. *(Примара національного вирождження зирить із кожної шпарини душі героїв «Лісової пісні».* *І не дарма Лукаш не залишив по собі нащадків. Його сутність гнила. Він не має продовження в майбутньому. Але процес відтворення народонаселення триватиме. Діти є в Килини. У якій національній якості вони виростуть? Боляче усвідомлювати їх духовну і фізичну беззахисність, відданість на поталу спонтанному плину долі.)*

Навіть у конечній однині Левові вдавалося узгоджувати інтереси своїх родичів з духом лісу. Лісовик не має застережень проти того, що чужинці осядуть у його пенатах. Під камуфляжем споконвічного лісового владики великий прагматик. Він розуміє, що є неминучість, з якою треба рахуватися, і настав момент, коли людина явлена як невідворотна виробнича сила. За цим – відвоювання історичного нового часу: людям уже тісно в місцях традиційного поселення. Вони колонізують все нові й нові території первісної природи. Але наївний і добрий Лісовик все ще бачить в переселенцях своїх одуховлених родичів, покладається на свого друга у Великому Роді, на дядька Лева – мудреця, миротворця, вірника. Лінія дядька Лева обривається, відкриваючи проблему ціннісного зубожіння людини нового часу, оскудіння національного буттєвого досвіду, втрачати духовних орієнтирів людства.

Трагічна доля Лукаша. Але, як на наше сприймання, ще більш засадничо трагічною є обрубана в одкровенні предківського віщого слова, живої віри й місіонерства любові поема життя дядька Лева.

Організація світу «Прологу» вибудовується згори до низу, від заповітів Великого Роду до індивідуальної волі конкретних персонажів – у якісній диференціації і в духовній ієрархії. У цій організації збережена гармонія Всесвіту. Населення озера покликане забезпечити її непорушність. Кожен член суспільства природи має чітко окреслені ознаки й компетенцію, за межі яких не може вийти, оскільки особистісне свавілля загрожує порушенням рівноваги довкілля або його руйнацією. Водяник аргументовано застерігає Русалку від розваг із «Тим, що греблі рве». Коли перша, відповідно до свого чину, має застерігати сталість традиції й «стаціонарно» перебувати в одному визначеному місці, то другий – це неконтрольована стихія

весняної повені. Їх поєднання принципово неможливе. Тоді як нарізне існування відповідає виконанню почесного обов'язку і священної необхідності збереження гармонії Ієрархії.

Світ людей різко протиставлений ладу й порядку довікілля. Узневаживши закони ієрархії, люди змирилися із занепадом природоетичних цінностей, замінивши їх штучно підтасованими під свої меркантильні інтереси «демократичними» та гуманістичними нормами, що тлумачаться волонтаристськи, призводять до суспільного й душевного хаосу, з яким людство, як міфічний Сізіф, змушене боротися на штучному ландшафті інтелектуального детермінізму.

Леся Українка в ряду провідних мислителів початку ХХ століття перейнялася цією і загальнофілософською, й, одночасно, прикладною проблемою. Так, Юліус Евола писав: «Як живе тіло тільки тоді, коли в ньому присутня душа, яка ним керує, так соціальний організм живе тільки завдяки духовній реальності. Без ідеї – це не організм, а мертвий агрегат... Неорганічність і поверховість – основні ознаки сучасної соціальної організації. Вона будується, починаючи не зверху, але знизу, тому її закон і порядок, замість того, щоб мати опору... в якісній диференціації і в духовній ієрархії, ґрунтується лише на випадковому сплетінні нівельованих інтересів, жадібності анонімного, позбавленого високих почуттів натовпу» (Евола 1944, 251).

Яка спільна духовна основа, спільна духовна реальність Лукаша, матері та Килини? Їх поєднують дрібновласницькі міщанські інтереси, оправлені під патріархальні моральні звичаєві норми. Ціни девальвуються без цінностей, зтягаючи у прірву міщанства святині – серце й душу людини.

Що означає зближення між Мавкою та Лукашем?

Усебічно й широко розроблений морально-етичний план взаємин між Нею й Ним у Лєсиному поліському міфі про Ладо й Ладу.

Вийдемо на ширші узагальнення. Сьогоднішній, початку ХХІ століття порядок денний нашого світу актуалізує концептуальні, ще не торкнуті сенси їхнього зближення, які закладені в «Лісовій пісні». Йдеться про укрупнення масштабів авторського задуму, про тему, яка саме під геніальним пером Лєсі Українки затіснилася в жанрові безберегості драми-феєрії, –

говоримо про *осмислення філософії подальшого цивілізаційно-розвитку людства*.

Підручник з новітньої історії фіксує, що ХХ століття ознаменоване наростанням та загостренням транснаціональних і трансконтинентальних економічних, політичних, мілітарних процесів. Наука надала в руки людини таку потужну енергію, що можна кілька десятків разів спалити планету. Людство й не схаменулося, як на обрії спочатку замаячили, а зараз увійшли у повсякдення пересічного землянина привиди глобальних катастроф – ядерної, постімперіалістичної (переділ вже поділеного світу), енергетичної, загальноресурсної, екологічної, перенаселення, кліматичної, пандемічної...

Технократичний шлях розвитку, який на порозі великих географічних та науково-просвітницьких відкриттів здавався путівцем в обжитий світ загального щастя, насправді виявився безперспективним і тупиковим. Людина катастрофічними темпами знищує середовище, від якого сама ж і залежить. Природа, за всієї її уявної невичерпності, раптом з'являється перед здивованими очима її підкорювачів у вигляді банального кінцевого продукту промислової технологічної переробки. Природа більше не може нехтувати присутності зухвалих руйнівників, не може безкарно спостерігати розширення прірви між технічними спромогами людини та її мораллю. Природа персоніфікується – через повені, землетруси, епідемії, посухи, космічні випромінювання озонових дірок, зникнення видів та форм, зручної для проживання порожнечі. Природа має спинити сказ людського розуму. Природа відповідає точково і в загальному, але без винятків. Перед людиною один вибір: замислитися, як довго природа дозволить їй бути вічним заручником власних гордині, жадібності й заздрості. І ніхто не знає, чи вже безповоротно перетнута червона лінія неповернення в первісний стан відносної рівноваги між людиною та довкіллям, чи ще можна якось зупинити самовбивчий цивілізаційний техногенний шал.

Про все це написано, попереджено й засторожено – задовго до того, як катаклітичні репортажі «з місця подій» заповнили екрани телевізорів. Колективне несвідоме людства, в якому зібраний і законсервований досвід тисяч і тисяч поколінь, планетарна ноосфера далеко вперед вислали своїх піонерів отверезіння, ще тоді, коли природні надра здавалися невичерпни-

ми і гарбати з їх засіків дозволялося в повній відповідності до бажань та можливостей лукашів, матерів, килин. Серед цих піонерів отверезіння в першому ряду – митці, за ними науковці. Хоча ми, звичайно, не наполягаємо на безапеляційності такої послідовності.

Леся Українка вводить місіонерку вічності Мавку у світ людей. Рабинею? Абсурдне припущення. Її надзавдання – привнести щось від себе. Поки що не насильно, а як варіант вибору самої людини. І це щось люди, хоч-не-хоч, мусять прийняти. У всякому разі за рахунками доведеться платити саме їм.

За власним твердженням, жила Мавка вічно поза простором людських зацікавлень. Вона символізує безкінечне еволюційне коло буття природних сутностей у їх Великому Роді.

То ж чи раптом вклинилася Лукашева сопілка у плави Мавчиного весняного розвою на туманному березі лісового озера?

Вони мали зустрітися – природа й людина. І не Мавка відгукнулася на клич незнаної мелодії – це Лукаш вольовим чином вторгся в пенати Мавчиного простору. Цілу вічність сюди не доходила нога людини. Природа об'єктивно існувала у своїх космічних циклах. Ідилія природності закінчилася – починається епос вимушених людських пошуків природовідповідності.

У поєднанні Мавка-Лукаш нерівноцінні позиції. Мавка – одночасно провідниця й підданиця жорстких ієрархій. Лісовій мешканці не відпущено позицій для компромісу. Вона є частиною виміряного до дрібниць космологічного порядку довкілля й іншою бути не може. Саме їй випало тримати передній край оборони на стику природа-людина. А людські уявлення про взаємодію двох духовних суверенів побудовані лише й винятково на поступках – і то в межах егоїстичних уявлень Лукаша та матері. Через закони природи ні людині, ні будь-якій природній субстанції переступити не можна. Лукаш же, претендуючи як полюбовник на співволодіння Мавчиними таємницями, отримувач би мимовільний доступ до опанування містичними природними енергіями та впливами, про які він до цього не мав ніякого уявлення і до зіткнення, з якими апіорі не був готовий. Юнак зі своїми особистими психічними комплексами не може зволадати, то як уже в ролі посвяченого через союз із Мавкою він увійшов би в Божий вівтар – у природу? Чого накоїв би навколо себе (і в собі) цей позірний

творець високої пісні любові, яка видувається із божественної вербової сопліки, яка на рівні фізіології легень і шлунку легко трансформується в дудку?

У розвиток попередньої думки, важливо розуміти сув'язь психічних комплексів Мавки й Лукаша. Лісова дівчина, як їй і належить за класикою жанру, має виразні жіночі начала у своїй свідомості (аніма) й потяги до чоловічого у несвідомому (анімус). Вона приходить у людський світ знайти свою тіньову душевну половинку, довершити недовершене, опанувати безсмертя не як лісова істота, а в людський спосіб, що можливо лише через нащадків. Тому Мавка шукає в Лукашеві одночасно міфічного й реального героя – і високого помислами, й дієвого, і мужнього, й ласкавого – повновтіленого.

З Лукашем біда. Він виріс під материною опікою. Батьківське вольове начало в ньому притлумлене. Тому в поведінці юнака домінує чоловіча недорозвиненість й надмірне схиляння перед стародавнім образом обережниці жінки. Навіть святая святих чоловіка, любовне почуття, внутрішній мужчина буде витіснений у ньому в тінь матиного бажання й матиного рішення поєднати сина з Килиною. Славнозвісна кордоцентричність українця, коли почуття випереджають рацію, зіграла в Лукашеві свою погибельну партію. Мавка мусить перебирати на себе роль епічного героя: вона веде перед у стосунках із хлопцем, перемагає Марище, виручає коханого з-під чарів Лісовика, вирішує конфлікт у кінці твору.

І в цьому неприродність відношень спотвореного духовними руйнаціями людського світу й природність космологічних ієрархій. Україна завжди перебуває в пошуку національного проводиря, вождя, отамана. Масово плодяться лукаші. З іншого боку, Мавка – алегорія природних первнів. Звичайно, природа має об'єктивні пріоритети перед людиною. Тому зовсім не святешне запитання, хто ж із людей у творі подовжив себе у вічності, долучився до незбагнених пастівень національного духу.

Люди, посвячені вузкому колу знань, як дядько Лев, відчують, у кому із ближніх є Божа іскра таланту волхвування. Чому Лев не робить спроб поділитися з небожем принаймні частиною свого досвіду? На побутовому діяльнісному рівні між ними повне взаєморозуміння. Певне, глибинно в Лукашеві не той душевний матеріал. З іншого боку, й молодий чоловік не

виявляє ніякого почину у відповідному напрямку. Поклавши ж погляд на Мавку, хлопець заявив на багато більше, ніж вимагала від посвяченого оберегова прикладна практика дядька Лева – таким чином встановлювався прямий, безпосередній духовний контакт зі світом загальної опори і загальної бездни. Мудрий знайде перше, дурня затягне друге. Лукаш, цей зразок роздвоєності, темноти, наївності й безвідповідальності сучасного людства, сам не відав, що творив.

Кажучи про підсумки короткого відступу в осмислення філософії подальшого цивілізаційного розвитку людства, авторка виводить читача на висновок, що людина, яка ставить у центр Всесвіту себе, з одного боку, не хоче згармонізувати свої бажання й можливості довкілля; з іншого, не цінує умов збереження себе і довкілля і себе в довкіллі. Або людина обмежує оголошені досягненням гуманізму людиноцентричні апетити, або природа розквітається з порушниками космологічного планетарного порядку. Третього не дано. Ми діти природи. Тумани, ліс та озеро «Прологу» – наша прабатьківщина. До батьків годиться дослухатися. Щоб епоха власне людської цивілізації не стала замкненим циклом у Молочному Шляху загальної еволюції біологічної форми матерії.

Образ дядька Лева

Які ж ролі на перехрестях збереження етносу поєднує в собі й до кінця виконує цей останній із язичницьких могікан – мудрий, розважливий, найосяйніший образ між сценічних персоналій п'єси й водночас трагічний дядько Лев?

У світі людських зацікавлень саме з його почину родина сестри засновує осідок-помешкання в лісі. Випадково-закономірно в селі не знаходиться місця для переселенців. Закономірно – адже поступ мислиться як шлях оволодіння людьми новими й новими неолюдненими просторами й територіями.

Не через посередництво Мавки, а первинно саме в особі дядька Лева юний Лукаш отримує гіпотетичний стартовий майданчик для свого духовного самовтілення. Інша справа, чи не прогавить небіж таку особливу нагоду...

Як речник праслов'янської традиції, Лев – взірць етнічного українця. Його національні кров і дух опанували всезагальні закони природи і стали з нею одним питомим цілим. Висліди

практичного, ощадливого розуму і славнозвісна філософія расового українського серця склалися в ньому в дует неповторної узгодженості. Нація знайшла в дядькові Левові символ своєї правдивої величі.

Цей чоловік править у часі і просторі драми-феєрії за духовного провідника. Тут він виступає як волхв – «духовний провідник і творець таїнств, хранитель духовної мудрості» (Лук'яненко 2008, 265).

Одночасно Лев виконує обов'язки служителя культу нижчого рангу. Як жрець, він «зберігає священні традиції, виконуючи обряди» (Лук'яненко 2008, 265).

Третя сутність дядька Лева як того, хто навертає у свою віру, виявляється в тому, що він ще й «кощюнник», тобто речник прадавньої науки, відголосок Віщого Бояна, який передає нащадкам таємничі знання. Наприклад, небіж просить дядька розповісти міф про Царівну-Хвилю. Ця казка, у повній відповідності до класики жанру, містить передбачення важливих моментів життя Лукаша. «У давній літературі є кілька вказівок на те, що кощуни виконувалися ... і як космогонічні міфи...

Книжники XI-XII століть передавали грецьке слово *mitos* (міф) слов'янським словом “*кощюна*”» (Лук'яненко 2008, 264).

Кілька разів за сюжетом п'єси дядько Лев дозволяє собі сварити природні сили – Водяника, Лісовика, негречно відгукуватися про інших міфологічних істот. Не можна казати про його поведінкову непослідовність, чим нав'язувати Левові риси, не властиві йому. Насправді дядько ні на крок не виходить за межі своїх переконань. Він вірник філософії авторського задуму щодо нього. Навпаки – ця остання опора прадідівського язичництва дуже послідовна під пером Лесі Українки.

Людині сучасного мирського світогляду важко зрозуміти сутнісний принцип засадничих язичницьких первнів: у природному середовищі є місця, які виконують роль священного вівтаря. У вівтар дозволяється входити лише посвяченим. Нога зухвальця, завойовника-освоювача туди не повинна ступати.

Таке твердження не пошук принагідної асоціації до реалій довкілля драми-феєрії і тим паче не хвацький художній образ. Галявина та берег озера, на яких розгортається дійство драми-феєрії, колись були місцем поклоніння богам та проведення обрядових дійств, тут зеленіла діброва, від якої залишився

один тотемний дуб. Дядько Лев зауважує: «Де-де! ще й не такі були дуби, / та й тії постинали...» (Леся Українка-1 1975, 343). На сторінках драми-феєрії від давнього обрядового єднання людського й потойбічного світів залишилася половинка – учта лише міфологічних сил, що залишаються вірними законам Великого Роду. Люди відпали. Про це каже Лісовик у змістовно наповненій репліці, згадуючи дядька Лева й давні часи: «Таж якби не він, / давно б уже не стало сього дуба, / що стільки бачив наших рад і танців, / і лісових великих таємниць» (Леся Українка-1 1975, 289).

Наявність святая святих має бути осмисленою даністю, коли ми визнаємо в храмі язичництва цілу систему вищих і нижчих надприродних сил – богів, що відповідають кожен за свою космічно-земну сферу, тобто мають у фізичному розумінні простір побутування та межі свого верховенства.

Чому Водяник так різко реагує на вторгнення людини у свої домашні вогнища? Вода – стародавнє протосередовище, з якого почалося саме життя, це святая святих його зачаття. Не можна вторгтися в матерне лоно, бачачи перед собою лише риб'ячий хвіст.

Коли Лукаш ледве не загинув у трясовинному вікні, дядько Лев нахваляється розібратися з Лісовиком, який взагалі приязно ставиться до цього чоловіка: «Ну, попаду ж і я Лісовика, / то вже не вирветься...» (Леся Українка-1 1975, 321). По-перше, трясовина як приналежна до води сфера – парафія не Лісовика, а Водяника. По-друге, Лукаш, ганяючись за світляками-потерчатами, сам заліз у халепу. Така в історичному часі міра відпадіння людини від природи. Навіть із цього, здавалось би, безневинного епізоду видно міру самоуправства homo sapiens, яка поставила себе над природою.

Припускаємо: в надрах язичництва була чітка градація, що, де, кому й коли дозволялося робити в розумінні освоєння природних ресурсів. З часом, під впливом агресивного освоєння природи ці допуски були втрачені. Дядько Лев – представник залишкового, остаточного язичництва, коли практика стосунків із природою спиралася лише на ритуалії, пояснити які не міг сам їх виконавець. До того ж, будь-яка хула на язичницькі сили позначена подвійним впливом ортодоксального християнства й егоцентричної доктрини, в якій людина настановлювалася царем світу. Потрібно розуміти, що Лев і люди, яких він

привів, прийшли до озера й лісу взяти, не дати (пошанувати й поклонитися), а взяти. Тому Леся Українка дуже вже точна й послідовна, входячи в такі історично достовірні глибини психології свого героя. І дядько Лев, однією ногою стоячи на скрижальх предків, а другою погрузнувши в сучасності, сам не зауважує своєї дуалістичності у стосунках із Водяником та Лісовиком.

У завершення цієї теми дозволимо важливе зауваження: в питомій язичницькій традиції сили добра і зла «перуняться (б'ються, змагаються), ...аби світу не бути поверженому», але це означає, що вони перебувають у космічній гармонії еволюційного розвитку (Лозко 2011, 196). Тому давні наші предки не стояли, як жебраки, з простягнутою рукою біля природних притворів. Вони не просили у природи подаяння, а жили частиною природи і славили її. Боги самі – і далеко краще, ніж людина, – знають її і насущні, й далекосяжні потреби. Для сьогоднішньої ураженої християнсько-гуманістичними вислідами масової свідомості неприйнятно звучить постулат за Велесовою Книгою, що «...не треба боротися проти Чорнобога. Ця сила необхідна, бо вона зрівноважує світ» (Лозко 2011, 196).

Дядько ж Лев під пером Лесі Українки на кожному кроці намагається упередити дію природного зла. Він неодноразово перелічує таємничі запобіжники від того чи іншого природного наслання. То природа друг, який щедро розкриває свої пастівні перед людиною-другом, чи ворог, оберігтися від підступів якого можна через оті таємничі навички знахаря?

Для завершеності експерименту доводиться засвідчувати, що навіть дядько Лев, цей духовно найдовершеніший у драмі представник людського племені, перебуває в такій собі цивілізаційній пастці, виходу з якої йому авторка на сторінках твору не дає. Вихід маємо шукати ми, глядачі в залі демонстрації «Лісової пісні» й активні учасники новітніх завоювань природних багатств. Над цим розп'ята тінь християнських переконань нечистоти язичницької віри, того нескінченного, за твердженням візантійських місіонерів, злякисного демонізму, який треба нещадно викорінювати.

Такі вони, руйнування нашої національної душі, перед якими не можуть встояти навіть велети духу, як дядько Лев. Така вона, в ширших масштабах, глобальна відповідь природи на глобальні цивілізаційні зазіхання людства.

Теїстично-світоглядні рефлексії героїв «Лісової пісні»

До аналізу змісту драми-феєрії не можна підступитися, не з'ясувавши, в яких релігійних, а відповідно, і світоглядних світах перебувають герої твору, яким доводиться взаємодіяти в одному життєвому часопросторі.

У конструкціях їх світобачень знаходимо архетипно-міфологічні, міфологічно-язичницькі, історично-християнські та матеріалістичні складові. Як результат взаємопоборювань між природньою вірою українців та привнесеною з Візантії адміністративним чином вірою в Христа, в деяких героїв драми наявний дуалістичний язичницько-християнський світогляд.

В основі архітекτονіки всього твору покладені міфологічно-язичницькі первні української духовної культури. Авторка не протиставляє стародавній міф та релігію. Навпаки, в її художньо-образній уяві склався той міфологічно-релігійний духовний симбіоз, у збереженні якого Леся Українка вбачає запобіжник від остаточного винародовлення українців. Це відповідає сучасним науковим поглядам на діалектику міфу та релігії. «...Жодна релігія не обходиться без міфології. Розглядатимемо українську міфологію в нерозривному зв'язку з етнічною релігією,... яку створив сам народ впродовж багатотисячолітнього побутування на рідній землі засобами рідної мови, рідної пісні, рідної символічно-образної системи, тобто українське язичництво» (Лозко 2011, 128).

Світ «Лісової пісні» – це багатоголоса симфонія природи й людини, кожен акорд якої дихає божественністю і символічністю. Тому задана у «Пролозі» система ціннісних координат космосу природи прямо переноситься на перебіг людських вчинків у п'єсі й визначає їх покутну ціну. Так скрипічний чи басовий ключі, виставлені на початку нотного запису музичного твору, діють до його кінця й устанавлюють назву ноти й висоту тону кожного звуку.

Вершину піраміди віри в надприродну силу уособлюють персонажі української міфософії. Водяник та Лісовик слідкують за дотриманням космогонічних законів кожен у своїх середовищах і в суворій відповідності до компетенції своїх владних чинів.

Мавка перебуває на нижчому ієрархічному рівні довкілля й відгукується на звуки сопілки Лукаша зовсім не зі своєї волі

чи навіть сваволі. Вона висунута вищими силами на передній план взаємодії природи й людини для прямої й безпосередньої реакції природи на перетворювальну діяльність людини. Лише з теїстично-світоглядних позицій героїв можна зрозуміти й виправдати, чому Лев і Лукаш спокійно сприймають появу Мавки. Вони зустрілися з істотою, рідною собі у системі праукраїнських уявлень про Великий Рід. Правовірний християнин закликає би з перестрашу й одразу шукає би, як дистанціюватися від нечистої сили. Мавка чиста. Недарма вона активована у весняний цикл і звільнена від зимової сплячки чистою мелодією чистого серця юнака.

Верховиною над людськими пристрастями є пік дядька Лева. Образ складний, але цілісний вірністю заповітам предків. Його духовна велич у тому, що з усього людського населення твору лише він десь на початку життя взяв на себе відповідальність зберегти й засвоїти залишки стародавніх вірувань, а сила зрілого відуна-практика у повній природовідповідності. Це ідеал людини, яка не зіпсована цивілізацією. Лев не візьме з природного середовища зайвого. Він не наступає, він застерігається від дії стихійних сил природи, розуміючи, що природа теж виставляє необхідну оборону.

Через образ дядька Лева авторка провела й осмислення гіркої реальності відпадиння сучасної людини від первісного істинного міфічного знання. Але навіть дядько Лев, цей вірник язичницького передання, втратив здатність «зчитувати» міф у його провісницькій повноті.

Міф для людини перестав бути божественним знанням безпосереднього освоєння зовнішнього природного і внутрішнього душевного простору. Він перетворився в казку.

Лукаш просить старого: «Якби ви, дядьку, / якої байки нагадали» (Леся Українка-1 1975, 307). Далі слідує необхідна й типова для таких психологічних станів ситуація вибору. Л е в: «Бач! / умалився!.. А ти б якої хтів? / Про Оха-Чудотвора? Про Трьомсина?» Л у к а ш: «Такі я чув! Ви вмієте інакших, / що їх ніхто не вміє». Л е в: «Ну, то слухай: / я про Царівну-Хвилю розкажу» (Леся Українка-1 1975, 308).

А між тим ця казкова історія і її химерна композиція (дядько почав про одне, обірвав, продовжив про інше, не закінчив, бо його зморив сон) не що інше, як символічна схема майбуття самого Лукаша, тобто прояв безпосередньої дії магічних знань

у контексті їх практичного використання. Але ні досвідчений Лев, ні молодий замовник не розуміють природності моменту, не відчитують прихованого життєвого змісту міфу. Авторка залишає не пізнані героями буттєві сенси для проникливого читача.

Втрачена філософія міфу як вмістилища таїнства. Залишається зовнішня ритуальна оболонка від праязичницької школи вироблення права таїнства у формі звичаю. Вона працює, але вже на рівні сучасного затухаючого залишкового знахарства. Через те Лева лише в межах літературознавчої теїстичної метафорики можна зарахувати до касти волхвів. Він радше знахар, білий ворожбит, який застосовує магічні знання на підставі досвіду та спостережень. Йому не дано виробляти, як волхву, нові підходи, види і способи взаємодії людини з космосом довкілля. Бути охоронником, скарбничим залишків національного язичницького багатства, розсипи яких розгублені у тисячолітній нерівній боротьбі з християнством, – його місія.

Коли ж у народну душу починають агресивно вторгтися штучно організовані так звані цивілізаційні чинники, природна цілісність довкілля й людська духовна цілісність можуть не витримати й піддатися руйнації. Наслідкам історичного протиборства по розлому вірування в цілісність природи – теїстичні доктрини розтлінної цивілізації і присвячена драма-ферія.

З філософії останньої тези зліплені художні образи Лукаша, матері й Килини.

Лукаш на початку твору стихійний язичник. Навіть прониклива Мавка довіряється йому. Хоча їй, коли сказати по-правді, нікуди діватися. Вона примушена виконати верховну місію Великого Роду: спробувати укласти угоду мирної взаємодії природи й людини в умовах, коли людина починає в гігантських масштабах освоювати природні багатства. Хоча Леся Українка як митець бездоганно послідовна: лісова русалка неодноразово натякає, що відчуває в хлопцеві якусь незрозумілу їй і чужу йому двоїстість. Лукаш набув такої погибельної цивілізаційної динаміки своєї свідомості, що легко виривається з поля тяжіння язичницької природовідповідності. Над ним справді тяжіють як винесені в позасюжетний простір висліди християнства, і тоді він висловлює нерозуміння дій Мавки й ворожість до неї, так і пігментні плями егоцентричного просвітницького

матеріалізму – тоді йдеться про несвідомо-свідому саморуйнацію життєвого проекту Лукаша. Мало-помалу він перетворюється у пристосуванця, в типаж, який не має власної позиції.

Мати – яскравий приклад традиційного на теренах України зліпку язичницько-християнського та матеріалістичного світогляду, який витворився внаслідок тисячолітніх державницьких адміністративних експериментів над духовною сферою народу. Цікаво, що в тексті драми-феєрії немає розгорнутих християнських рецепцій, не знайти жодної предметної деталі, пов'язаної з християнством. Важить і значить позиція матері. Коли було матеріально вигідно, вона знаходить у собі сили закривати очі на походження прийшлої з лісу дівчини. Коли справа дійшла до вибору супутниці життя сина, мати раптом заговорила християнською лексикою про чортяче насіння й докорінно змінила своє ставлення до Мавки. Мати і не язичниця, і не християнка. Вона правовірна матеріалістка, коли можна так сформулювати. Покладається винятково на висліди власного здорового глузду й міркування ближньої вигоди. Засадничі духовні вежі закриті для її убогого світоуявлення настільки, що вона у своєму непохитному засліпленні опосередковано сприяє загибелі сина. Контури великої української трагедії проглядають крізь пробоїни душі матері – цього символу відпадиння людини від свого життєвого призначення.

Килина – тінь матері, яка йде ступа в ступу за своєю власницею, це мати-дівка з вигорілим почуттям відповідальності перед наступними поколіннями. Точніше – Килина є дочкою родоцентричного виродження матері.

Кожна людина, завітавши в земний світ й отримавши напрокат душу й тіло, своїм розумом встановлює індивідуальний баланс між гордістю, жадібністю й заздрістю, з одного боку, та любов'ю, з іншого, – і таким чином втручається в планетарний кругообіг між життям і смертю. Так людина прокреслює особисту поділку на космічній шкалі потворності й краси. Потрібні об'єднуючі, спільні для всіх – маркер, мірило, точка відліку, ціннісна система, – які вводили би в одну систему як душевні величини, так і діяння людини. Таким маркером, мірилом, такою точкою відліку й масштабною сіткою є віра. Вона підіймає людину над захланною міщанською сірістю, вводить її в чин високої співпричетності до творення ноосфери. «Перебуваючи у звичайному буденному стані свідомості, людина

є нецілісною (усвідомлює себе лише частиною того, чим вона є насправді). Незвичайний святковий стан душі дає змогу людині ототожнювати себе з космосом і отримувати від нього інформацію, пізнавати досі закриті від неї істини і розкривати свої творчі можливості» (Воловник 2019, 14). Віра відкриває людині надією її тілесного втілення, стає своєрідним імунітетом від оскудіння в нескінченній битві за матеріальні блага.

Будучи споконвічною вірою наших предків, язичництво утверджувало нерозривну сув'язь епох, вводило праслов'янина в таїнства вічності, давало можливість опанувати досвід пращурів та узгоджувати його із швидкозмінними умовами реального життя. Так у малих родах народжувались племена, так вони переростали в народності й нації, ставали суб'єктами Великому Роду у творенні досконалості, краси й любові. Так моральність і порядність беззаперечно визнавалися необхідним складовими людської свідомості.

На теренах України у смертному двобої зітнулися природне язичництво з прийшлим християнством та пізнішою матеріалістичною навалою.

Леся Українка в «Лісовій пісні» показує результат того поединку: обереги рідної віри зберегли одиниці дядьків Левів. А множина Лукашів, матерів, Килин, зламавши духовний стрижень вірності Малому й Великому Роду, перетворилися в масу збезличеного винародовленого людського блукання, явною і прихованою метою якого стало шукання благ, привласнення та перетравлювання їх аксесуарів, тобто чогось додаткового, другорядного, необов'язкового. Ні про яку віру як основу життя не йдеться.

У ХХ столітті цей звироднілий мільйонноголовий монстр недоязичників-недохристиян і забобонних матеріалістів зазіхнув на знищення біоценозної рівноваги всієї планети Земля. Саме існування людства сьогодні поставлене під загрозу.

А в Лукашів, матерів та Килин один триголовий кумир – гордість, заздрість і жадібність. Відсутність віри позбавила цих людей елементарної притомності. Вони валять опори, які їх тримають, топчуть святині, на яких записане їхнє майбутнє, узневажають таїнство природного космосу. Їх покинув рятівний страх відповідальності, самозбереження, розумної достатності.

Такі теїстично-світоглядні рефлексії героїв «Лісової пісні» в нашому прочитанні. Деталі – в текстуальному аналізі.

Світ верби й дуба в долі героїв «Лісової пісні»

«Верба – жіночий символ світового дерева. (...) На тотемність верби може вказувати також етимологія її назви, що пов'язується з *вертінням*, *обертанням* (пор. *веретено* Богині Долі, яка пряде нитку життя), а також *верем'ям* (*верем'ям* – часом, доброю годиною, погодою). Нагадаємо, що веретено (образ часу) пов'язане з давньоіндійським *vartam* – обертання, чергування дня і ночі, пір року. Стає зрозумілим, що верба символізує вічне повернення на кола свої, де є кінець і початок. Недаремно її використовують у похоронних обрядах як символ воскресіння душі. Цей поетичний образ є в Лесі Українки:

Легкий, пухкий попільець
Ляже, вернувшись, у рідну землицю,
Вкупі з водою там зростить *вербицю*,
Стане початком тоді мій кінець...

...В українському народному уявленні верба залишалася символом космічного ладу та надзвичайної життєздатності» (Лозко 2011, 364-367).

Недарма образ Мавки насичений асоціаціями з вербою. У вербі, своїй родовій посестрі, вона перебуває цикл зимової сплячки. Верба рятує Лукаша від загибелі. Лукаш серед інших має вербову сопілку. Син Килини вирізає з Мавки-верби свою першу сопілку. У вербу перетворюється Мавка від заклинання Килини. Через жертву – основу зв'язку з Богами й основу Буття (Лозко 2011, 199), Мавка-верба відкупляє майбутнє людства у фіналі, коли божественний вогонь рятує її від сокири в людській руці. У вербовому тілі буде матеріалізована Мавчина любов наступної весни. Верба – це той передній край природи, який контактує з людиною й «підказує» їй формули вічності. «Вербова сопілка наділялася магичними якостями: гра на ній тримає вкупі всю череду худоби...» (Лозко 2011, 367).

Із язичницьким вченням про рід пов'язаний образ-символ дуба, навколо якого у творі розгортаються важливі події. Наші предки обстоювали єдність духовного (Божественного) і тілесного (земного). Дажбог втілював небесну іпостась, а Велес земну (Лозко 2011, 183-184).

Дуб – священне дерево, яке уособлювало у Великому Роді захист людини й Боже провидіння. У «Лісовій пісні» дуб виступає потрійним тотемом – це обережник святості, пам'ять про предків й запорака щасливого майбуття людей, які його шанують. Але ж доглядає дерево лише дядько Лев. Йому неодноразово пропонували зрубати лісового патріарха. Проте природа милостива й терпляча: саме існування й недоторканність дуба є гарантією успішності людської спільноти.

Отже, дуб виступає важливим маркером розполюсування колись цілісної свідомості народу, боротьби між вірою в надприродну силу та матеріалістичним підходами до природи. Тільки Лев розуміє, що поки дуб зеленіє, між людьми та природою відносна гармонія, люди отримуватимуть від довкілля все, чого забажають.

Дуб не просто дерево, а червона лінія в головах людей, перетнувши яку вони порушують родові заборони. Помста природи не забариться. Боги палицею бити не будуть, але ніхто не уникне їх караючої десниці.

Лев був останнім опорним пунктом в обороні первісної безпеки звироднілого людського загалу. Коли він помер, мати й Килина залюбки продали дерево німцям. Женучись за конкретною, легкою матеріальною вигодою, ці відірвані від обачності спадкоємниці матріархату поставили хрест на своєму майбутньому.

Дуб – символ наступу техногенної свідомості, заснованої на неконтрольованій експлуатації природних ресурсів, на їх хижацькому використанні.

Ще через образ дуба вичитуємо страшну проблему сучасності, що виникла, коли людина відособилася від природи, й рішення якій не можуть сьогодні знайти в найвищих наукових кабінетах, – це звуження людської свідомості до меж так званого здорового глузду. До честі Лесі Українки, вона добре усвідомлювана глобальну небезпеку від просвітницького засліплення удаваними можливостями раціонального мислення. Дядько Лев – незбагнений. Але саме завдяки його недоступним для раціонального пояснення діям, а через те й нікчемним, з точки зору матеріаліста, підтримувалася еволюційна складова революційної людської жадібності. Дядько Лев – бронезилет і природи, бо захищає її первні, і людей, бо гальмує їх прогресуюче духовно-моральне розкладання.

Єдиною залогою недоторканності дуба був авторитет Лева. До якої ж міри винародовлена етнічна свідомість матері та Лукаша, що, коли дядька не стало, не спрацював навіть фактор подячної пам'яті, який би мав автоматично увімкнутися в людях звичайного сільського побутування. Дерево це набирало дуже конкретного і, здавалось, переконливого духовного статусу – воно ставало природним пам'ятником їхньому близькому, щедрому й безкорисливому благодійнику А ще каналом зв'язку з його духом. Очевидно, гонитвою за шматком хліба, власницькою гарячкою обнулені в цих людях духовні родові скріпи. У них атрофована генетична пам'ять – те, що є головним запобіжником від зникання етносу, духовним бар'єром від перетворення питомих українців у населення Малоросії. Дозволимо собі так сказати, хоч найменших політичних запозичень у драмі-феєрії немає, але є неспростовна об'єктивна реальність матерів та лукашів, на фантазмагорію якої дивиться із зали проникливий глядач.

Сільська родина матері типова, звичайна. Це зріз народної свідомості на етапі розпаду цілісної патріархальної спільноти. Сім'я приїхала з такої глибинки, куди, здавалось би, ще не встигли дійти віяння нового часу, де ще шанувалися родові дуби й за умовчанням повинні би зберегтися фортеці святості народної душі. Але навіть у цій родині вже відкрились незагойні рани національного самознищення українства – у протистоянні наївного шлунка, який завжди хоче їсти, з цивілізацією, яка транслює прості, зрозумілі й ефективні способи його наповнення.

Гірка іронія надтекстового прочитання всього, що пов'язане з дубом, – у нерозв'язній суперечності: мати, Килина, Лукаш... і сучасні обивателі вихід шукають в тому самому тупику, з якого треба вибратися – беремо те, що ближче й доступніше. Наслідки – морока для нащадків.

Леся Українка стверджує, що, стоячи на землі, людина ніколи не зможе перемогти в собі самознищувальний синдром матерів, Килин та Лукашів. Потрібно злетіти в небо любові до Вітчизни, любові, яку утверджував у просторі озера й лісу дядько Лев. Корені дуба росли із глибин Нави – національної духовної божественної вічності. Стовбур символізував Яву – дійсність як ланку між минулим і майбутнім. Його верховіття сягали Сварожих домашніх огнищ Прави. А все дерево уосо-

блювало цілісність родоцентричних первнів слов'янського духовного світу.

Казка-міф про Царівну-Хвилю

Нагадаємо, що бажання почути від дядька якусь незвичайну казку належить Лукашеві. Далі, за законами проникнення в стародавні змісти, Лев занурюється у психологічний стан вибору, коли йому в пам'ять із надр несвідомого «приходить» потрібний зміст, а небіж своїм очікуванням енергетично стимулює успішний розвиток ситуації.

Заявлена Левом розповідь про Царівну-Хвилю чомусь не виїшла. Лукаш одразу на це вказує, але дядько вже в річищі позасвідомого потоку. Він чомусь розповідає про Білого Паляни-на, який хотів уладнати своє майбутнє і звернувся за порадою до Зірниці-матері.

Ми вже згадували, що ця казкова історія є символічною схемою долі самого Лукаша. Це підказка людині із глибин колективного несвідомого. Саме несвідомо юнак спонукав дядька до одкровення, несвідомо, шляхом проб і помилок, Лев вийшов на потрібний сюжет, але... навіть дядько Лев втратив ту міру проникливості в мудрість предків, за якої міг би попередити небожа від необов'язкових життєвих помилок.

Юний Лукаш, окрилений передчуттям відкриття тасмниці щастя, мимовільний соцілчаний катализатор вирування весняних соків та своїх душевних поривань, заскочений незвичайним знайомством із дивною дівчиною Мавкою, перебував у прекрасному, неповторному й zarazом відповідальному психічному стані наївної душевної відкритості, у стані підйому й пошуку, коли людина набуває містичних існувань прозирання у своє майбутнє.

Які можливості могли перед ним відкритися! Яких духовних вершин міг би досягти цей звичайний сільський хлопець! Саме в такі моменти людині відкриваються вежі майбутнього. Рядові, здавалось би, незначні події стають знаками божественного перста. Потрібно бути дуже уважним, обережним, щоб, по-перше, не пропустити у вервечці буденної банальності сакральну інформацію і, по-друге, правильно її витлумачити. На дуже вигідній, правильній, вчасній і сильній точці свого життєвого циклу Лукаш замовив дядькові не просто казку, а

конспект свого майбутнього. На жаль, небіж, суб'єкт дійства, і дядько – глашатай одкровення – настільки відпали від язичницьких духовних первнів, що не були спроможні зчитати одкровення богів з привідкритих скрижалей вічності.

Семантика образу Царівни-Хвилі (великі літери в авторському написанні слова вказують на демонологічне походження цього фольклорного образу) доволі складна. Прямої тотожності між створеним Лесею Українкою образом (Царівна-Хвиля) та його фольклорною першоосновою, яка була б закріплена в довідникових джерелах, встановити не вдалося.

Царівна-Хвиля, дочка Царя Морського, – міфологічна персоніфікація весняної животворної води. Це «символ першоматерії, плідності; початку і кінця всього суцього на Землі; Праматері Світу. (...) Як плідюча та родюча стихія, вода обожнювалася. За космогонічними поглядами давніх слов'ян, вода, поєднавшись із первісною матерією чоловічої статі, утворила струмки, ріки, озера, загалом усе на Землі. «Водним» божествам – Дані, Мокоші, Водянику та ін. наші пращури приносили спеціальні жертви – рослини, тваринні...

За потрактуванням митрополита Іларіона, «вода – символ розмноження й парування... (...)». Вода на Україні символізувала і віщу силу. Дівчата гадали на воді, пускали в річку вінок на Івана Купала... (...) Предки надали річкам і воді взагалі властивості передбачати майбутнє...» (Словник 1997, 47).

Природно, що в Лукаша на поетичному підйомі від зустрічі з Мавкою, яка презентувала світ таємниць, чарів і відкриттів, активувалося бажання проникнути в архетипні глибини несвідомого. Вода якраз і є тим первинним середовищем, у якому зберігаються чернетки наших доль.

У плані візуальному Мавка для Лукаша могла підсвідомо об'єднатися в одно ціле з такою собі Царівною-Хвилею. Йому хотілося відкрити її сутності, приховані від поверхової людської свідомості.

Повторимо, що для Лукаша, який виріс у середовищі, де життя філософія язичницьких міфів була безповоротно втрачена, сутність змісту сказаного дядьком Левом залишилася нерозкритою. Леся Українка оприлюднює трагічний розрив у зв'язці між магічним словом предків та практикою його застосування. «Байка» дядька Лева містила в собі обрядову силу, тотожну Святому письму в християнському каноні. Але на

березі озера оповідь «звучить сама по собі як художній твір, тому що її магічна роль вже втрачена. Народ не розуміє давньої символіки обрядової поезії...» (Лозко 2011, 212).

Чи не відкриває ця безневинна, «прохідна» сцена на березі лісового озера і цивілізаційну, й національну духовну трагедію втрати народом здатності до буттєвого самоусвідомлення?

«Ти душу дав мені...», або основа надтекстової формули взаємодії природи й людини

Дискусія про набуття, отримання чи позбавлення душі, про зміст її сутностей одна з центральних у світових релігіях, духовних філософських вченнях, на скрижалях світової літератури. Леся Українка вклала в розробку цієї проблеми свою оригінальну лепту.

Почнемо з того, що сама ідея надати Мавці «людську» душу в християнському повчанні, не кажучи вже про догматичне православ'я, канонічно супереретична і супергріховна. І не важить, в лапках мислиться така процедура чи без них. Хто в релігійних просторах наділений виключним правом здійснювати чин одушевлення? Творець всього суцього, який традиційно позначається поняттям Бог. Будь-які мирські маніпуляції з душею, під якими формальними гаслами вони б не подавалися, – підступи нечистого.

А в язичницькій культурі, в надприродних телепортаційних практиках, у метафізиці слов'янських характерників творче освоєння категорії душі не лише дозволена, можлива, але й необхідна залога взаємодії людини і природи. У координатах «Лісової пісні» всі мудрації дядька Лева й Лукаша про можливі способи олюднення Мавки не мають нічого спільного з н а ш и м усталеним сучасним чи то релігійним, чи то атеїстичним світоуявленням про душу та її операції з нею. Мати, базисна, хоч і тіньова, християнка, взагалі далека від сприймання таких перетворень. Проте навіть знавець язичницьких звичаїв дядько Лев не втаємничений у деталі переходу лісової істоти в ранг людини. Він лише чув про такі методики і говорить про них спокійно, розважливо, стримано, шкодуючи за крихтами втраченого досвіду.

Чому питання душі набрало такої гостроти? Душа – осередок безсмертного духу. На ній, як на невидимій флешці, запи-

суються всі прижиттєві діяння людини. Після тілесної смерті саме з душі Бог зчитає втілене добро і скоєне зло, щоб вчинити вищий суд. Немає тіла без душі. Поєднання душі й тіла – первісна умова зародження життя й духовної повнокомплектності людини. Набутий особою чин душі мав би в першу чергу відкривати їй розуміння невідворотності й неминучості відповідальності за кожну думку, слово, дію. Душа пов'язує людину з небом, як вертикаль безкінечного духовного розвитку; тіло – набуток землі – корінь зв'язку з матеріальними основами довкілля. Душа – гамівна сорочка на людські пристрасті. Лише душа дає право на продовження людини в Роді її – в часі та просторі. Бездушний нагадує звіра.

У класичній народній міфології русалки невидимі, тобто безтілесні. Вони в будь-який спосіб прагнуть «знайти» собі тіло, щоб вирватися із лабет світу мертвих й увійти в новий життєвий цикл. Звідси походить повір'я, що на Зеленому й Русальному тижнях невидимі душі цих міфічних істот блукають біля людських осідків, очікуючи нагоду віднайти собі тіло. Саме тому в народних обрядових піснях часто фігурує образ жіночої сорочки, яка в той чи інший спосіб дістається (дарується) русалці. Одяг взагалі, сорочка зокрема і є відповідником «нового тіла», символізує перехід русалки в людську життєву матеріальну даність. Коли безтілесній русалці не вдається досягти бажаного, вона може зазіхнути на тіло хрещеної людини, як правило, молоді.

Коли ж невидима русалка візуально показується комусь, то лише істоті, до якої відчуває неймовірну довіру, своєму правдивому духовному родичу.

Безумовно, первинною Мавчиною внутрішньою спонукую зважитися на подвиг освоєння людської душі стала хвиля активації природного весняного циклу й пов'язаної з цим радості буяння персоніфікованого довкілля – все навколо в жагучому і млосному передчуванні загального відновлення, росту, квітування. Мавка – діяльна й незмінна художниця на цьому святі краси й любові.

Момент пробудження весняних соків і почуттів системотворчій у природі й естетично оспіваний у людській культурі. Могутня гравітація оновлення – той магнетизм, якому не могла опиратися лісова дівчина. Краса й любов – це ж її сутності. За ними вона й пішла під гіпнозом Лукашевої сопілки.

Проте й у своїй, здавалось би, інтимній сфері Мавка далеко не самосуб'єктна й самоініціативна: їй призначено обстоювати не просто свої індивідуальні поривання, але інтереси космологічного порядку.

Саме такі сенси в Мавчиному сприйманні має чарівне дійство ранньої весни на березі озера. Діє ризикований у поняттях людей і засадничий між природними істотами драми-феєрії принцип: духовне довіряється духовному.

Леся Українка творчо переосмислює народні вірування, які дійшли до кінця ХІХ століття. Авторські художні прирошення докорінно змінюють звичні для фольклору уявлення про русалок і вносять суттєві корективи в саму концепцію образу Мавки. У творі вона отілеснена, видима, до того ж не лише для дядька Лева й Лукаша, які, за її переконаннями, близькі, зрозумілі їй, отже, безпечні, але й для явних опонентів – матері та Килини.

Центральна авторська колізія драми – як дати Мавці «людську» душу. «Лісову» душу вона вже має, як родова підданиця загального космічного порядку, як втілення духу природного середовища, як піонерка порятунку природи, вислана з архетипних нетрів космосу на передній край боротьби проти свавілля людей. Вибив реченець природі висилати таких піонерів. У результаті цивілізаційної еволюції люди накопичили трансформаційний потенціал таких масштабів, що можуть непоправно зламати космічний порядок. Потрібно упередити негативне походження і світовий розвиток людини, потрібно не дати людині переступити ту лінію неповернення, за якою природа втрачає свою здатність до самовідновлення.

Наголосимо, що тлумачення поняття «лісова» душа у творі двояке. З одного боку, мати вбачає в Мавці носія чогось потойбічного, таємного, незалежного, від якого можна сподіватися непокори й підступності. З іншого боку, Мавка – це довірлива, в чомусь наївна, у чомусь беззахисно вразлива у своїй довірливості й наївності істота із глибин архаїчних первнів. Інтуїтивно мати має рацію. У Мавці справді є одна неприйнятна для мирського загалу генетично «потойбічна» позиція, якою вона ні за яких обставин не поступиться: вона принципово не зраджує тим, кому присягнула – чи то в лісі, чи то на сільському обійсті. Не забуваймо, що в основу уявлень лісової мешканки про бажане й можливе покладена не звична для нас діалекти-

ка Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля, а прадавній ієрархічний принцип. «Ієра́рхія, також ера́рхія та гієра́рхія (грец. *ἱεράρχια*, від *ἱερός* – священний, та *ἀρχή* – влада) – поділ на вищі й нижчі посади, чини; суворий порядок підлеглості нижчих щодо посади або чину осіб вищим» (Інтернет-ресурс uk.wikipedia.org).

Дівчина – символ вищого начала, активованої персоналізованої природи, яка примушена прийти до людини і сказати: «Віддаю тобі всі свої чесноти в надії, що ти їх не згнєбиш, але відкриєш у собі нові творчі можливості через сконцентровану в тобі волю та свідомість». Її ідеалістична віра у всеосяжність природної гармонії та краси має ознаки людського психічного комплексу. Люди живуть за іншими законами. Вони віддалилися від природи. Укоренившись на її скрижелях, створили свою діяльнісну й морально-етичну ноосферу, відособлену від природи, а то й ворожу до неї.

Запитання запитань – що означає для самої Мавки прийняти «людську» душу? Чому вона готова піти на такий незвичайний акт? При весняному березі озера, у кільченні першолисту, у вібраціях сопілки Лукаша їй увижається бажана повнота втілення досконалого Духу в людській тілесній оболонці, зразкове поєднання духовного й матеріального начал, що так незвично в Мавчиному колі безтілесних тонких енергій. Із хлопця вона сконструювала ідеальну особистість, здатну привабити, запалити й повести за собою... Але куди? Лісова дівчина не здогадується, наскільки хронічно уражене системним розпадом сутностей те, що заманило її мелодією музичного інструмента, виготовленого людськими руками з великого родового тіла Мавки – з природного деревного матеріалу.

А в суперідею набуття Мавкою «людської» душі закладено разом пізнання сутності буття й злободенне надзавдання врятувати, бодай на рівні художніх запричень, дуб, озеро, ліс і, насамперед, людину, яка одержима претензією господаря й перетворювача довкілля в «Лісовій пісні» – художній молитві як за українське національне відродження, так і за відновлення гармонії еко- й антропополюсів планетарної цивілізації.

Чому Мавка готова піти на такий незвичайний акт? Вона не-свідомо шукає «недостаючої половинки» у системі душа-тіло для свого входження у можливий наступний цикл життєвої творчості. Волею Лесі України такою половинкою є людська душа. Повновтілення кохання до Лукаша, тобто входження ді-

вчини в людське середовище, могло реалізуватися лише за наявності в Мавки засадничої людської душі.

О.О.Потебня широко окреслював ареал правомочності душі в українській природі: «Психологія приписала душі стільки окремих здібностей творити в собі або виправдовувати відомі стани, скільки було груп, які не підводяться під одну загальну: радість, печаль – це почуття, рішучість, нерішучість – воля, пам'ять, розум – діяльність пізнавальна, але почуття, воля, розум не мають загального поняття, окрім поняття душі, а тому душі приписані певні можливості розуміти, відчувати, мати волю» (Потебня 1993, 118).

У послідовності *Бог – дух – душа – серце – розум* українські душа й українське серце – відповідники осмислення і здобуття людського світу. Вони часто синонімічні, взаємозамінні, взаємодоповнювані.

Тому у просторі драми-феєрії діє глибоко національна, особлива Лесина художня й індивідуальна Мавчина категорія серце-як-душа.

Леся Українка вибудовувала внутрішню сутність Мавки, виходячи з авторських установок про особистісний розвиток цього образу. Тому в драмі-феєрії смисл понять «душа» й «серце» не просто споріднені, діалектика їх відношень глибоко національна: попереду в Мавки йде серце, якому доводиться брати на себе функції душі. Іншими словами, «серце» означає першу стадію набуття Мавкою людської душі й визначає всі наступні стадії цього процесу. Саме серце озвалося на поклик Лукашевої сопілки. І там ще воно було лише серцем – магнітом тяжіння до краси, до повновтілення Мавчиного жіночого цілого. А далі серце стало мостити шлях до набуття людської душі, а в кінці твору й «замістило» душу, оскільки не знало роздвоєння. Класично творить душа; в Мавці Лесі Українки творить серце. Душа – суть вже набутого. Серце – вихідний пункт відкриття нового й боротьби за нього. Тому на кульмінаційних підйомах конфлікту Мавка (завдячуючи таланту й проникливості авторки) говорить про серце, маючи на увазі душу; захищається серцем, обстоюючи засіки душі, рятується серцем, як непереборною зброєю душі, виставляє обґрунтування серця, хоча у підґрунті цього – ферменти вже набутої людської душі.

Ідеальне в ній, символі досконалості, невід'ємне від духовного. Більше того, ці два змісти – ідеальне й духовне –

взаємопов'язані, взаємообумовлені й взаємозалежні. Вона, питома русалка, не просто хоче стати повноцінною людиною, щоб продовжити себе в дітях, головне – її місія: спробувати облагородити людське оточення своєю умовно «ліськовою» душею, яку так боїться мати й не розуміє Лукаш.

Що ж для цього потрібно? Найперше, люди мають прийняти її за свою. Тоді Мавка знатиме, як перевести мову своєї природної душі так, щоб зрозуміли люди, і, як вона сподівається, почнеться відновлення їх колишньої «ліської» духовної чистоти. Як набути енергетики людської душі?

У тексті п'єси авторка послідовно розгортає мотив душі, який сплітається з мотивом серця як квінтесенції душі. Лев каже Мавці на початку твору: «Ну, дівонько, хоч ти душі не маєш, та серце добре в тебе» (Леся Українка-1 1975, 321).

Про душу розмірковують мати й дядько Лев, який висловлює глибоко язичницькі переконання: «Та що ти знаєш? От небіжчик-дід казали: треба тільки слово знати. То й в лісовичку може уступити душа така саміська, як і наша» (Леся Українка-1 1975, 328). Душа тут знята з піку християнської небесної недоступності, позбавлена ореолу містичної божої передвизначеності. Тут душа – природна енергетично-інформаційна основа, сутність, яка закріплює цивілізаційну приналежність живої істоти. Волхви словом могли здійснювати полове переселення душ за умови, коли такий «перехід» був дозволений ієрархічно, тобто і сам суб'єкт переходу, і старе й нове середовища дозріли до звершення такої трансформації. Для матері такий поворот подій не що інше, як бісова чортівня... Вона не вважає за потрібне продовжувати з братом полеміку на цю тему.

На кульмінації конфлікту Мавка намагається достукатись до здорового глузду коханого. Вона каже насправді дивні, а по суті недоступні для пересічної ліскової істоти думки. Це як правовірний мусульманин переконував би християнина в істинності християнської віри. *Мавка*. «Не зневажай душі своєї цвіту. Бо з нього виростало кохання наше! Той цвіт від папороті чарівніший – Він скарби творить, а не відкриває. У мене мов зродилось друге серце, як я його пізнала» (Леся Українка-1 1975, 331).

Звернемось до української міфології. Хто в ній наділявся двома серцями? Вважалося, «що в упиря серце з правого боку.

Водночас значно частотнішим є погляд на упирів як на людей із двома серцями, при цьому одне з них — від Бога, а друге — від «нечистого»... Упир – померлий без кремації, «неспалений», стає відьмаком». За стародавніми уявленнями, для успішного переселення душі в Наву, треба знищити її рідне фізичне тіло (Інтернет-ресурс textbook). Тому й відьми за певних обставин могли отримувати друге серце. У тексті драми-феєрії Мавка дуже далека від цих демонічних персонажів народної міфології. Навпаки, коли лісова дівчина з'явилася на обійсті матері, у всьому господарстві стався такий приріст, якого ніколи ще не було.

Яким же змінам піддала змісти давніх вірувань Леся Українка? Перше серце, «лісове», це справді перше Мавчине серце. Друге, набуте, духовне – від Лукаша, від пісні сопілки, від його поцілунку. Це вже виток до опанування людського світу, що надає їй спромоги розуміти й жаліти слабку, душевно роздвоєну людину. На це прямо вказує Мавка: «Бач, я тебе за те люблю найбільше, чого ти сам в собі не розумієш, / хоча душа твоя про те співає виразно-щирим голосом сопілки»... (Леся Українка-1 1975, 332). Ми не спекулятивно включаємо серце у сферу душі. Місткий, мудро наснажений образ поетка створює, даючи Мавці друге серце від обопільної любові як залогоу включення Мавки-природи в досотворення Лукаша-людини.

Дядько Лев згадував сакральне Слово. Але ж воно в прямому тексті твору не звучало. А процес отримання Мавкою людської душі, як бачимо, розпочався. Дозволимо собі вивести одну необхідну для дослідження формулу. Слово – це згорнутий код дії від Великого Роду; дія – це опредмечене в окремих операціях Слово від Великого Роду.

Потвердженням наявності серця-як-душі є відповідь Мавки Марищу: «Ні, я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає». *Марище*. «По чім ти знаєш те?» *Мавка*. «По тім, що муку свою люблю і їй даю життя» (Леся Українка-1 1975, 352). Мати в серці щ о с ь окремішне, надсерцеве, означене словообразом «мука», означає мати те, що здатне творити. Творить, нагадаємо, душа. Серце – компас. І важливе уточнення: приймаючи обітницю «муки», Мавка свідчить про любов, що і в теологічному, й у світському тлумаченнях передбачає добровільне жертвування за ближнього. Любов – апофеоз духовного подвигу душі, любов є призначенням душі, любов рятує

душу, любов – найвищий адвокат душі на Божому Суді. Серце лише порив, рішення і втілення – прерогатива душі.

У прикінцевій частині твору Мавчине серце-як-душа чинить дива. Усупереч волі лісу, силою непереборної енергетики любові вона повертає Лукаша з вовкулаки в людину: «В серці знайшла я теє слово чарівне, що й озвірілих в люди повертає» (Леся Українка-1 1975, 355).

У квантовій фізиці досліджується явище телепортації, тобто передачі інформації через найтонші енергії біополя. Це тоді, коли відірвані від життя сутності, душі двох осіб, учасників спілкування налаштовані на одну частоту. Мавка каже про Лукаша: «Я серцем чую – / він вернеться сюди...» (Леся Українка-1 1975, 356). Ці дві особи – рідня не за випадковим вибором, а за сутностями їх первнів. Тільки Мавка слідувала за голосом серця, а Лукаша повело манівцями вигоди.

У фіналі драми звучить зізнання дівчини, яке має навіювальну силу одкровення – в ньому і клятва, й безповоротність, і чисто людське намагання повернутися на круги своя – на перший виток стосунків, щоб спробувати переграти спрощену дійсність. Проте глибинний зміст сказаного не зчитаний Лукашем: «Заграй, заграй, дай голос мому серцю! Воно ж одно лишилося від мене» (Леся Українка-1 1975, 377). Це не серце саме про себе каже. Це озвучення бажань Мавчиної душі. Так душа через серце визначає, окреслює й обстоює свої позиції.

З'ясуємо сутності... Мавку, омудрену досконалою, цілісною «лісовою» й людською душею, люди не приймають і не сприймають. Так вони чинять із самою Природою, яку в її образі прислав Великий Рід із дружньо простягнуеною рукою. Що «одно лишається» від Мавки-людини? Так-так, – від Мавки-людини! Мовиться не про лісову істоту. У лісі взагалі немає таких понять. У лісі панує вічність. «Одно лишається» в категорії часу. Це говорить людина до людини людською мовою! Що «одно»? Що вічне й не піддатне знищенню і тлінню? Тіло? Ні, душа.

Шекспір сказав: «Закохатися можна в красу, але полюбити тільки душу». Мавка знає ц і н у своїй набутій людській душі. Через Лукаша вона її полюбила, отже, полюбила людей, отже, готова жертвувати заради і в ім'я людей, готова боротися за те, щоб людина не нищила себе і природу навколо себе. Слід усвідомити одну просту істину: свою нову душу вона не віддасть на поталу ні банальній помсті за лісовою формулою зуб за зуб,

кров за кров, ні зашореному в забобонах та власних комплексах недалекому Лукашеві, ні космічно болісному почуттю безсилля тут, на цьому рубежі фізичної погибелі коханого. Може не бути фізичного Лукаша. Залишиться животворна його пісня. Це те високе, що є в людях. Це високе – без термінів, винятків, втоми й засторог – однині й довіку обстоюватиме Мавка-природа, щовесни виходячи на світ Божий зі старої верби.

«Послухай голос серця свого духовного і вчини так, як велить воно», – навчає апостол. Мавці було написано стати паличкою-виручалочкою для людей. З першого разу вона потерпіла поразку. Але дати голос духовному серцю – це її людська дорога до вищої свідомості. Знову-таки, лісовій істоті невідомі такі означення. Тоді управлятимеш своїми пристрастями та забаганками й інших можеш навчити. І люди тебе почують. У проханні Мавки – запрошення, спонування, а не відсікання того, що не збулося. Це оцінка чисто людською свідомістю несприятливих життєвих обставин. Десь у задзеркаллі жевріє відсвіт слабенької надії. Одночасно в цих словах звертання вглиб себе, до своєї нової душі. Свідомість укріплюється в сумлінні. Сумління не повинне хитатися у ваганнях.

«Заграй, заграй, дай голос мому серцю! Воно ж одно лишилося від мене», – це монолог душі в передчутті шляху, що ось-ось має відкритися. Про сам шлях – в останньому монолозі Мавки.

А тепер прокреслимо процес прийняття Мавкою людської душі з початків, від її визначення встановити контакти з людьми. Чому ми вдалися до прийому зламаного дослідницького сюжету? Нове прочитання драми-феєрії передбачає виділення необхідних контрапунктів. Логіка грандіозного Лесиноного творчого задуму має впливати з ключових контрапунктів, а не з плавного розвитку аналітичних міркувань, максимально спрощених для сприймання читача, а вітак і зламати стереотипи подачі цього образу від традиційного літературознавства.

Може здатися, що зустріч сільського хлопця з лісовою істотою на березі озера біля верби сталася випадково. Ми не раз наголошували, що насправді Мавка керувалася вислідами не лише своєї волі. Природа, як сутнісний об'єкт освоюваного людською свідомістю космосу, мала наблизити до себе світ людей, бо вони ставали небезпечними – і для доквілля, і для самих себе. Руйнівна діяльність людини перетворилася у фактор невідворотних глобальних загроз і ризиків. Щоб не просто

ввійти в людське середовище, злитися з ним, а мати змогу позитивно на нього впливати, Мавка, не зраджуючи своїх родових сутностей, мала набути певних людських духовних властивостей. Через посередництво душі вона отримувала вотум довіри в людях, надіялася правом жити за мирськими законами і впливати на оточення.

Наступний етап «одушевлення» лісової дівчини – переступити поріг людської оселі. Чи легко дочці вільної природи добровільно накласти на себе вериги виснажливих і часто мізерних побутових інтересів, хатніх клопотів, господарських турбот? Потрібно було змиритися з повним моральним і фізичним підпорядкуванням жінки хатньому рабству в натуральному способі виробництва, де все виготовлялося у примітивний спосіб виключно людськими руками. З ранку до смеркання гібти в нескінченній роботі, якій зроду-віку немає кінця-краю, – на це справді треба мати неабияк насталену душу. До того ж деякі деталі діяльнісного ряду, які для сільської жінки не несуть ніяких табу, для втаємниченої в невидиму матерію лісовички означали осквернення свята святих. Згадаймо сцену літнього жнивування, коли в Мавці зіткнулися два начала, лісове й людське. Тільки через відкуплення власною кров'ю Мавка змогла розв'язати безвихідну для неї суперечність між недоторканістю володінь польової русалки й людським обов'язком зібрати надбане тяжкою працею збіжжя.

Що там казати про ніжну натуру класичної безтілесної істоти – не у всіх людей вистачає таланту оберегти душу від скверни у протистоянні з миропомазаним дрібновласницьким молохом!

...Скільки в усній народній творчості прислів'їв, приказок, приповісток про долю невістки в патріархальній оселі. У підпорядкованому стані матерінової невістки Мавка мала, з одного боку, зберегти свою неопалиму купину – внутрішню духовну незалежність, а з іншого, в чомусь упокоритися й одомашнитися. Ще ж треба було вибороти право ступити на мирську неминучу й доленосну стежку.

Наступний етап сходження на духовну людську Голготу – згода прийняти з рук матері й начепити на своє «нетілесне» тіло одяг «дочки-небіжки».

«Чого ти все розпатлана така? Нема, щоб зачесатись чепурненько, – усе як відьма ходить. Нечепурно. І що се за манаття

на тобі? Воно ж не вигідне і в роботі. Я маю дещо там з дочки-небіжки. Піди вберися – там на жердці висить. А се, як хоч, у скриню поклади» (Леся Українка-1 1975, 326).

Дуже багато сказано в цьому монолозі! Ще в попередній розмові мати виказувала синові за появу «приблуди» в їхньому дворі. Проте з наведеного уривка стає зрозуміло, що вона не проти розпочати процедуру «введення у храм» лісовички.

Починається майже ритуальне прибирання до рук непокірного «накидача». Спочатку «законні» зауваги до зовнішнього вигляду. Естетика зачіски – ознака родової та соціальної статусності дівчини й жінки в українському селі. Мати вже наближає можливу невістку до себе – до традиційного образу сільського. Це багато про що говорить. Але міркування зачіски перекриваються куди прозаїчнішими й сильнішими аргументами: «Воно ж не вигідне і в роботі». І розпущені коси, й «манаття» все-таки підпорядковуються вищим господарським інтересам зручності й безпеки працівниці. Пропонується й одягачка – від померлої дочки.

Підтекст і суперечливість матиного рішення якраз у тому, що це не нове вбрання, а ношене, тобто насичене не просто чужою енергетикою, а енергетикою мерця. Одягти на себе таку сукню чи сорочку – означало вступити у невидиму, але безкомпромісну й небезпечну боротьбу з чужою душевною оболонкою. В енергетичних змаганнях чужого з чужим немає мирових угод – або ти перемагаєш, або поглинають тебе. Мавці не потрібна матерчата броня відсторонення від довкілля. У її лісовому оточенні взагалі відсутнє поняття сорому, як це мислиться у відхиленнях людської моралі. Отже, формальний за людськими мірками факт переодягання у творі визначає значний поріг примирення лісової дівчини із власними переконаннями. Логіка внутрішньої драми однозначна: оскільки Мавка вже має тіло, потрібно його насотати людським духом, як елементом нової душі.

Суперечливість якраз у тому, що мати, позірно добра та щедра, пропонує Мавці: хочеш – переодягнися, позмагайся і за нове життя, за право увійти в мою сім'ю; в «чистому» вбранні і дурень зможе, та його ще заробити треба.

Одночасно мати допускає визнання дівчини своєю. Важлива обставина: Мавка вже (!) має певний вотум довіри, отримує право сама зайти в хату, сам-на-сам, без свідків переодягтися

– «там на жердці висить». «Твоє рішення – твоя відповідальність», прочитується в такому материному сюжеті. На довершення всього отримує дозвіл лісове вбрання покласти у скриню – не викинути, не спалити. Щоб був шлях відступу, можливого повернення на круги своя, коли щось не складеться... Передбачлива ж мати! І скупа...

Хто знає, що законспірувала мати в подальший розвиток подій... Може статися, нічого не вигорить із цієї лісової опари, то просто скине наше, одягне своє та й пріч з очей. Головне – ліс не мститиме. Але в тканому одязі з чужого плеча Мавка містично втілювала б не себе, а... померлу дочку свекрухи і несла б її відплату. Чого більше в задумі матері – публічної раціональності чи несвідомої підступності? І коли замислила щось дворушницьке, то з ким змагається? Ця лісова істота зчитує всі підступи ще до того, як вони озвучені! І все-таки пішла змінювати вбрання. Як писала Леся Українка: «Без надії сподіваюсь...»

Отже, збираючи розвішані дівчатами обрядові сорочки, русалки знаходили «нові тіла», а Мавка від матері через доччин одяг отримала часточку нового духу. На що не згодишся, щоб оволодіти незбагненною людською душею! Фактично в цій сцені зашифроване імпровізоване перетворення лісовички в людську дівчину. Такий переломний момент дещо завуальований, адже внутрішнє психологічне напруження, закладене в цьому епізоді, у значній мірі знімається тим, що нам відомий кінцевий результат материної благодійної костюмерії та Мавчиної сорочечної дипломатії.

Лісова дівчина покірно відповідає: «Та добре, могу й переодягтися». Вона чекала чогось такого, чогось такого хотіла, за щось таке боролася. Це бажаний компроміс, без чого, у широкому форматі, природі не увійти у свідомість людей, а в конкретній життєвій ситуації Мавці не прихилити до себе серце матері. Це мала жертва. Велика жертва, – пристосуванство, відсутність власні позиції, а тому неприйнятна для Мавки, – ще попереду. Конфлікт не знімається, а лише набуває сповільненої дії. Але ще один щабель набуття людської душі вставлений у сходи Мавчиної долі.

Далі процес одушевлення для дівчини розтягнувся на все літо й у нижчих рівнях конкретизувався долученням до буденних господарських клопотів... наймички, дочки, вірогідної на-

реченої сина чи кандидатки на таку посаду. Справді, в якому статусі Мавка увійшла у друзі сім'ї, офіційно ще не прийнята до родинного кола, але бере дієву участь у зведенні будівель, у всьлякому сприянні обживанню родини на новому місці? Лісовичка вибрала єдино можливий шлях проб, помилок. Вона вловила раціоналізм людей і намагається показати свою корисність. Тут не лише осягнення науки цілоденного обертання славнозвісного хазяйського колеса, не лише умова догодити в допустимих межах свекрусі й Лукашеві. Головне – зрозуміти принципи того неосягненого й невідомого для Мавки зла людського середовища, від чого так наполегливо застерігав свою доню Лісовик. Неодмінна умова її соціалізації – переконання в можливості поборення цього зла. Поки що все тримається на довірі, терплячості, експлуатації практичної корисності й надії на щасливий розвиток подій.

Лісовичка, як мала дитина, щира у своїх почуттях. Вона володіє проникливим даром передбачення – пам'ятаймо, що у класичній понятійній версії перед нами безтілесна істота з надр архетипного несвідомого. Серце її відкрите – у млоному трепетанні-передчуванні чогось небувалого й неймовірного. Голос серця, цілком у людських традиціях, притлумив архетипну обережність природної істоти й провидницькі застороги Лісовика. У цьому моменті, відповідно до авторської волі, Мавка діє цілком за людською логікою.

Цей небезпечний, але закономірний крок трансформації потойбічної сили в людські пенати започатковує світоглядний, ціннісний конфлікт між двома полюсами цивілізаційного поступу (природним і людським), щоб, набравши критичної маси, необхідної для кінцевої реакції, у фіналі зняти ті протистояння, які можливо зняти, й укарати чи, бодай, нейтралізувати непоправне.

З Мавкою протягом драми-феєрії відбудуться кардинальні зміни. Вона доросте до переходу з вузької, мистецько штучно заданої кордоцентричної, у природно їй властиву духовну, месійну іпостась. Із плиткого експресивно-емоційного зачудування, захоплення хлопцем Лукашем почуття лісової дівчини еволюціонують у стійку ідейну, світоглядну, архетипну позицію Героя. Іншими словами, пристрасть лісовички на очах глядача переходить у свою всевишню, за висловом Григора Тютюнника, фазу – в любов: від комплексів жіночих потягів

до готовності жертвувати в ім'я космологічного торжества любові. *Її стежа – вийшовши зі світу мертвих, дати людям, які не усвідомлюють цінності життя і граються зі смертю, поняття про істинне безсмертя. Заради порятунку всієї природи, частиною якої є людина. Мавка – наречена людства.* Леся Українка створює цей образ-концепцію в урочну мить, на контрольній межі XIX і XX століть, у переддень початку неймовірних світових пошуків та експериментів, помилок і відкриттів, втрат і здобутків, поразок і перемог. В урочну мить – за якісь лічені роки до Першої світової війни. Такі масштаби творчого мислення Лесі Українки.

На початку твору Мавка занурена в несвідомість, навіть не замислюється, скільки вона жила.

Л у к а ш. «А ти давно живеш на світі?» М а в к а. «...Справді, ніколи не думала про те... (Задумується). Мені здається, що жила я завжди...» (Леся Українка-1 1975, 294).

Довкілля мільйони років розвивалося за космічними законами, поступально й еволюційно. Осмислення будь-чого – це абстрактне виокремлення, позиціонування себе в певному середовищі. Мавці не було потреби відособлюватися, навіть віртуально – думкою чи помислом, оскільки думка – продукт часу, а все навколо лісової дівчини і вона сама т р и в а л а в надчасовій сукупності простих утворень – у вічності. У художньому потрактуванні Лесі Українки це означало, що природні процеси асоціювалися з розосередженим станом ідеальної свідомості і протікали під верховенством природних сил. Природа, осередок космологічного несвідомого, «задовольнялася» таким станом саморозуміння. Щось повинно було статися, чому важко підібрати визначення, бо це поза межами людського розуму, людської доцільності, щоб людина і природа стрілися віч-на-віч, щоб вони стали учасниками спілкування, щоб відокремлена дитина природи примусила довкілішню її безконечність «замислитися», чи може вона, природа, і далі перебувати в первісному розосередженому і неначе як безборонному стані тривання. Але вони зустрілися; спочатку цивілізаційно – на театрах доісторичної та історичної життєвої діяльності людини, – а у визначений час художньо – на сторінках п'єси Лесі Українки.

У фіналі Мавці вже відкрилася цілком нова філософія поєднання часового життя і вічного буття – філософія грандіозна й

безкінечна, не загрожена привидами самознищення, але, звичайно, окреслена природовідповідними пошуками й природовідповідними помилками людських серця й розуму. Тіло народжуватиметься, розвиватиметься й функціонуватиме в іншому режимі самоорганізації, без небезпеки оскудіння духу та без диктатури жадібності, заздрості й гордині. Тільки за такої засадничої умови перехід його, тіла, з матеріального в енергетичний стан супроводжуватиметься символами прихильності богів, їх прийняттям жертви життя конкретної людини – «ясним вогнем..., чистим, палючим, як добре вино, вільними іскрами...» (Леся Українка-1 1975, 378). Вогонь «вгору злітає», не стелиться при землі, його не гнітить прижиттєвий гріховний баласт.

Тіло зникне. Його вартість – бути тимчасовою лодією для духу-душі. Тіло «вільними іскрами вгору» злетить. Від нього обов'язково залишиться дух-душа – «легкий, пухкий попільець» (Леся Українка-1 1975, 378). І цей дух-душа учорашнього тіла, цей сурогат зв'язку між минулим і майбутнім безсмертний, бо йому присуджено вернутися «в рідну землю». У поєднанні з водою, прасередовищем, пралоном життя, народиться вербиця – нова Мавчина духовно-тілесна даність. Віднині у великому, всеосяжному, загальному біогенезному процесі – у кожному порусі кожного листочка, у кожному повію вітерця, у кожній блискітці росиці, у кожному крочку людини буде присутня Мавка. Не та недосвідома безжурна істота, що весняного поліського ранку з подивом відкривала для себе не свою відповідальність – ні-ні! – лише причетність до плину Вічності. Не безжурна корпускула у плинні матерії Буття – віднині Вічний Сторож, вічна Наставниця, вічний Адвокат і Прокурор людства, вічна Наречена життя, вічна архетипна Велика Мати, вічна обережниця Великого Роду, вічні Чати біля свавільного людського розуму, вічна Бранка вербової сопілки, вічне осердя Любові.

В останньому монолозі Мавки знаходимо засадничі слова, в яких оприлюднюється філософія твору: «Легкий, пухкий попільець ляже, вернувшись, в рідну землю, вкуші з водою там зростить вербицю, – стане початком тоді мій кінець» (Леся Українка-1 1975, 378).

Мавка-природа, відтепер активна учасниця антропоцену, формулює нову трикомпонентну космологію Буття, но-

вий Триглав повноти нового цивілізаційного мислення, нову ієрархію відновлення святості волинського пралісу – відростання зрубаних дубів, воскресіння дядьків Левів, оприроднення Лукашів, матерів та Килин, нову шукану Мавкою-природою єдність пізнання світу, нову сутність буття.: перше – тіло, особистісне, індивідуальне мікрокосмове начало; друге – рідна земля (не яка-небудь, а саме рідна, за Лесею Українкою) – національний рівень самоусвідомлення; третє – вода, символ планетарного прасередовища життя – загальнолюдський аспект. Така філософія твору, така неодмінна умова виживання людства в зіткненнях сучасної техногенної цивілізації.

«Будуть приходити люди, вбогі й багаті, веселі й сумні, радощі й тугу нестимуть мені, їм промовляти душа моя буде» (Леся Українка-1 1975, 378).

Так ось для чого мучився Лукаш, терпіла знуцання Мавка... Ось для чого їй була потрібна душа. Ось кінцевий адресат її духовної місії – встановити рятівний зв'язок між людиною і природою. Зверніть увагу, в останньому монолозі не «накидач» нав'язуватиметься людям з новою філософією ставлення до життя – вони самі, прозрілі й осяяні віднайденням Великого Роду, усвідомлюватимуть потребу жити природо- й духовідповідно. *Так феєрична поема про казкове кохання двох переростає у високий драматичний епос проблематики виживання нації й людства.*

Саме в останньому монолозі пристрасть Мавки остаточно трансформується в любов і вона здобуває нарешті повноправну людську душу. У вузьких паралелях і меридіанах тілесного життя вона справді жертвує собою в намаганні порятувати душу Лукаша. Проте в душевній нерівноцінності вони не змогли подолати прірву між матеріальним і духовним. Боротьба програна? Ні! Мірки класично уявлюваної любовної жанрової колізії не відповідають величі героїчного епосу того завдання, заради здійснення якого Мавка була послана з планети лісу, озера й прадавньої ритуальної язичницької галявини на планету людей. Природа не може здати позицій свого пізнання сутності! Трагедія фатальної неможливості фізично злитися з Лукашем, неможливості поєднати в нащадках досконалий дух із досконалим тілом штовхає Мавку накласти свій божественний материнський комплекс на все людство. І про це йдеться в її останньому монолозі. Присягнувши вогнем, вона перехо-

дить в іпостась архангела-відновлювачки єднання природи й людини. Вона, природа, самотужки, оскільки егоїстичні лукаші, матері й киляни на сторінках твору не відгукнулися на її пропозицію, здійснить-таки місію порятунку земного космосу.

Просвітлених, одержимих вирватися з окаліччя зосередженої на собі уваги, ставатиме все більше й більше. Їм об'єктивно ні до кого буде прийти, як до Мавки. Вони будуть натхнені спрагою освоєння живодаїності мелодії Лукашевої сопілки, у символіці – безкінечності обрив людського розвитку. «Граї же, коханий, благаю!» – то не воання Мавки, а гасло мільйонів відновлених душ і сердець людей майбутнього.

Природа, яка любить всіх нас, волає до кожного: опам'ятайся й відійди від знищення мене, бо ти знищувеш насамперед себе. У гіршому варіанті – читаймо разом кінцеву ремарку. Лукаш «сидить без руху. Сніг шапкою наліг йому на голову, запорошив усю постать і падає, падає без кінця...» (Леся Українка-1 1975, 378). Стан цілковитого фізичного небуття. Позірно програне життя, яке в об'єктивному річищі цивілізаційного розвитку має все-таки свою цінність: Лукаш – це ланка руху вперед, ланка пошуку, осмислення проб і помилок. Мавка добре це розуміє, коли дякує коханому в кінці твору за все, що він їй дав. Бо не лише Мавка жертвувала. Й Лукаш учасник втілення грандіозного задуму Великого Роду. Й він мимоволі потрапив у доленосні випробування, до яких за своєю наївністю не був готовим.

Дивлячись на артиста в ролі Лукаша в заключній сцені п'єси, думаєш: чи не ризикуємо ми цивілізаційно догратися до своєї мертвої тілесної оболонки? Комусь же неминуче доведеться спокутувати блуди спільної на всіх Лукашевої двоєдушності.

...У фіналі твору Леся Українка була, як мислителька, фантастично наївною і, як невинна гуманістка, фантастично щедрою, навіть вона на порозі ХХ століття не могла уповні передбачити полюсних наслідків світового прогресу. Не будьмо зарозумілими: ми на розтяжці – від клонування собі подібних до генної інженерії штучної коронавірусної ДНК...

З «Лісової пісні» стає зрозумілою одна з універсальних художнього мислення Лесі Українки: поетеса глибоко відчувала надісторичність діалектики культурних пошуків та відкриттів людства, мала природне тяжіння до первнів світової, конкрет-

ніше, античної літератури. Більшість її драматичних поем побудовані на сюжетах з грецької та римської міфології, історії чи асоціаціях та відгуках про них. Не стала винятком і «Лісова пісня».

Кілька зауваг щодо міфософії драми.

Запліднюючи людське мислення усвідомленням зв'язку між людиною й космосом, встановлюючи вертикаль між землею та небом, реалізуючи ідею самопізнання, чимало античних міфів та легенд відтворюють ситуацію, коли в пошуках нових якостей духу та ества в зародку-ембріоні поєднуються два начала – божественне і людське. Мати – богиня, чоловік – смертна людина чи навпаки, фізично це не принципово – важливе ідеальне поєднання тіла й духу, необхідне для здійснення подвигу, до якого покликана дитина від такого шлюбу. Боголюди, народжені в такий спосіб, наділені особливими якостями та спромогами. Це міфічні герої, яким суджено звершити щось величне, грандіозне, що міфософські чи історично назріло, але з причини слабкості й недосконалості звичайних рядових людей не може бути втіленим у реальність. Недосяжність вершин духу завжди винагороджується казкою про них. І тоді обрані долають межі недосягненого, втілюючи казку в реальність.

Найближчий для сучасного українця приклад – Еней, син богині Венери (за грецькою міфологією Афродити) та троянського царя (пастуха з гори Іда) Анхіза. Еней, за Вергілієм, став праотцем латинської раси та засновником Священної Римської імперії.

Схожу модель вибудовує Леся Українка в драмі-феєрії. Мавка – постать із народної міфології. Авторка явила представницю потойбіччя, але, в порушення класичного міфу, з «низького» демонічного (за християнською шкалою) пантеону. Вона хоче зайти у світ людей, щоб повторити свій життєвий цикл, логічною частиною якого є народження дітей. Для цього їй потрібно укомплектувати необхідну повноту тіла й душі. Тіло в неї вже є, а шукану «людську» енергетичну оболонку можна отримати через язичницький ритуал душевної телепортації. Оскільки за переконанням Мавки, вони з Лукашем вже загадково-незбагнено «поєдналися» через поцілунок, то, як містична частина Мавки, людську душу лісовичці в якийсь спосіб здатний (а може, й приречений) втілити Лукаш. Щоправда,

він навіть не здогадується, що вступив у надлюдські обов'язки щодо лісової дівчини. А Мавці, захопленій потоком пристрасного кохання, здається, що зорі самі з неба посипляться в руки. Отже, спочатку не йдеться про їх фізичну чи, радше, фізіологічну близькість. Має відбутися аж ніяк не міфічна, а дуже класична й дуже приземлена одміна: дівчина повинна втілитися в образ хатньої рабині й таким чином, з мирської позиції, стати безпечною для матері й Лукаша.

Питання про можливих дітей цієї пари, які є неодмінною ланкою здійснення божественної волі у класичному міфі й утілення надідеї Буття, як бачимо, відкладається. Але міф від Лесі Українки, міф «Лісової пісні», не руйнується. Що призначено було звершити віртуальним героям – нащадкам «демоніці», безсмертної Мавки й смертного чоловіка Лукаша? Вони, володарі відновлених космологічних генів людської свідомості, повинні були увійти у простір лісу, озера, галявини провідниками новітньої, актуальної, цілком сучасної, модерної цивілізаційної екологічної свідомості, в якій органічно поєднувалися б інтереси людей та космологічні постулати, гармонізувалися б вібрації людських мінісвітів та всеосяжного макросвіту живої й неживої матерії.

Щоправда, продовження роду в драмі-феєрії все-таки є. Проте не бажаного героїко-міфічного, а спрощеного біологічного. Діти Килинині. Приголомшені чварами та розбратом між дорослими. І названий батько в них є – Лукаш. За малим родом він їм ніхто, за Великим Родом не заперечує своєї духовної опінії. Але на ролі міфічних героїв вони не витягують. Як і його батьківська опіка не забезпечує їм достатніх умов для фізичного проживання.

У фіналі драми-феєрії авторка вводить ще один поворот сюжету, за яким приховані важливі міфічні сенси й перспективи подальшого прогнозованого розвитку основного конфлікту твору. Хлопчик Килинин, як Лукаш у молодості, любить гру на спілці. Але ще не опанував це мистецтво. А сопілку придбав. Уже перший його інструмент – із сакральної верби. Хлопець одержимий внутрішнім потягом до відкриття й опанування мелодії-зв'язку з природою. Просить вітчима показати яку мелодію. Так майбутнє звертається до минулого за позитивним досвідом. Так майбутнє, передчуваючи черговий виток свого духовного розвитку, хоче пройти його з позитивним результа-

том і вже містично готується до цього. Так майбутнє приймає покликання продовжити пошуки минулого, уникнувши помилок предків. Хлопчик стоїть на порозі відкриття того самого закону Великого Роду, за яким Мавка опинилася серед людей: тільки те суспільство виживає, в якому гармонія серця, розуму й довкілля знаходить найвищу гарантію у звучанні сопілкової мелодії.

Проте виходячи з міщанського побутового досвіду, який отримує малий, історія його життя буде обтяжена виборсуванням із долі безталанного вітчима. Чи не перескочить голка пошуків наступного, за «Лісовою піснею», покоління на ту саму найжджену, історично тяглу звукову доріжку подальшого винародовлення, занепаду й саморозпаду?

Але в названого Лукашевого сина-сопілкаря все ж є шанс. Не випадково сусідують дві сцени програвання Лукашевої юності в кінці твору: спершу, коли хлопець просить спробувати голос нової вербової сопілки, вдруге, коли Мавка спонукає коханого виконати останню сопілкову партію як апофеоз втраченого, але такого, що претендує на статус безсмертя й архетипного продовження в нащадках.

І коли Мавка просить Лукаша заграти востаннє, він перебуває зовсім не в мистецькому чуттєвому просторі – переживає фатальний кінець їх взаємин. Проте бажання почути мелодію сопілки – це не забаганка від жіночої експресії. У всіх релігіях світу є ритуал останньої передсмертної сповіді. І Мавка, наділена даром провидіння лісова істота, й Лукаш, який бачить майбутнє після свого перебування у вовчій шкурі, знали, що не дні, але години життя людини Лукаша закінчуються. Не кожен готовий до сповіді. Пісня для Лукаша – це тест на підтвердження любові, адже він так накривуляв у своєму двоєдушші, що тут, на обніжку свого дня, знесилений і виснажений, здається, не здатен видобути з дерева голос чистого серця й непотьмареного почуття. І лише після палкого останнього монологу Мавки, припускаємо, вже в напівсвідомому стані прикладає до вуст сопілку. Розумом цю ситуацію не обміряти. Лукашева остання лебедина пісня потрібна була не Мавці, а йому – як соборування, як потвердження вищості того божественного весняного начала в ньому, яке опісля багато разів буде спростоване, потоптане й поганьблене меркантильними вислідами гнітючої дійсності. Лукаш тілесний став здобиччю дрібно-

власницького молоха. Лукаш духовний має надію на визнання Богом його ролі учня, підручного у класі природовідповідної любові біля майстрині Великого Роду Мавки.

Важливий символічний зміст прикінцевої ремарки. Як було на початку твору, на звуки Лукашевої мелодії на якусь хвилину оживає природа. Пісенно-творчо-любовне коло замкнулося, стверджуючи: людина володіє ключами від життя, вона носить їх у собі. Але щоб стосунки людини з природою не порушували межі природовідповідності, пісня-творчість-любов має стати баченням, диханням, еством людини, інструментом освоєння довкілля, усталеним порядком денним без виключень і винятків. Усі об'єктивні передумови для цього в людини є. Справа за критичною масою – як позитивів і негативів у самій людині, так і співвідношення кількісного складу творчих лукашів та корисливих його опонентів.

Але в художньому просторі «Лісової пісні» не вийшло ідеального міфічного поєднання тіла й духу, необхідного для здійснення подвигу, перед звершенням якого застигли кілька мільярдів землян. Сутність подвигу полягає в розірванні егоцентричного манкуртського обруча на голові так званої сучасної людини – члена споживацького суспільства. Ми забули, що нашою біологічною й функціональною прабатьківщиною є природа. Велика мислителька новітньої ери Леся Українка запитує: доки ходіння техногенними колами визначатиме характер імітації національного й планетарного поступу? Наше звернення до міфологічних розмірковувань у драмі має потвердити: у драмі-феєрії поетеса задекларувала, що розв'язання назрілих національних та глобальних світових проблем можливе лише за умов виходу розуму за межі споживацького мислення, за умов зламу прагматичних, раціональних підходів, абсолютизованих бізнесовою частиною науки та культури.

У міфі важливо, звідки з'явилися його персонажі і куди вони відходять волею богів. Лукаш спокутуватиме в потойбічному світі свій знівечений реченець, упослідження молодечих сплесків обдарованості, які були йому надані природою, як рятівне коло моряку під час кораблетрощі. Хто знає, як він відкараскається від претензій Лісовика, який вважав за потрібне укарати зухвалого словоблуда ще на території життя. Майбутнє Мавки є неспростовним підтвердженням міфологічного

підтексту фабули твору. Вона щороку з'являтиметься перед людьми – не як відсторонена природна сила, яка не переймається, скільки вона жила і як жила. Мавці суджено перебрати на себе роль свідомого міфічного героя – не народженого нею сина Лукаша. Саме вона боротиметься за майбутнє людства. Виходимо на перефразовану стару, гірку, вочевидь жорстоку, але невідворотну формулу: порятунок природи – справа рук самої природи.

Поза міфічним контекстом (!) зустріч та можливий союз Мавки та Лукаша, навіть у найсміливішому художньому трактуванні, перетворювалися б у безглуздя: Лукаш-людина, не втаємничений в оберегові язичницькі традиції й волхвування, вступивши в контакт із демонницею, однозначно приречений на смерть. Занадто нерівноцінні енергетичні комплекси зійшлися віч-на-віч. А Мавка, дочка позачасового континенту й вісниця майбуття, виступала б у ролі свідомого, зумисного, холоднокровного вбивці юнака, в якого вона за сюжетом ще й закохана. Воістину шекспірівського напруження конфлікт, який навіть в міфологічній оболонці на сцені не знаходить щасливого розв'язання, тим більше не може бути щасливим у нашому повсякденні. Проте від цього він не стає ні менш напруженим психологічно, ні менш значущим у полюсах добра і зла сучасного суспільства, які мають тенденцію зійтися в одній фатальній точці неповернення природи в режим самовідновлення.

Ми виключаємо візії Лесі Українки в «Лісовій пісні» про останні битви, в яких гине світ, про його приреченість на це. Твір є, безумовно, застереженням бездумній гонитві людства хижацьким витратним шляхом цивілізаційного розвитку. Але фінальний монолог Мавки однозначно свідчить про оптимістичність Лесиною українського національного героїчного міфу творення новітньої історії на теренах планети Земля.

Матері, Лукаші та Килини, за їх хронотопними етнічними метриками, мали би бути тривкими носіями ознак повновтіленої української нації – з усвідомленою громадянськістю, морально-етичними чеснотами, незламним вітаїзмом, селянською рахманною мудрістю. Проте в реаліях твору вони виступають заручниками класичного біологічного міщанства.

У надтексті сюжету драми-фесрії у двері матеріної хати постукали два варіанти розвитку назрілої української історичної

необхідності початку ХХ століття: Мавчина – провід від минулого до майбуття, відновлення душевної та духовної природовідповідності та Килина – лицемірство біологічного животіння, подальше сповзання в мерзоти морального виродження. За версією Лесі Українки, вибір матері відповідає звичаєвим спрощеним, мирським установам значної частини українського черні – чіплятися за оманливу уяву ближньої матеріальної вигоди без осмислення наслідків від такої особистісної незрілості. І те, що помисли персонажів п'єси заблоковані у ближньому побутовому просторі, лише потверджує істину, що з батьківської та материнської хати виростають або народні герої, або раби, особини, покручі без історичної пам'яті, без пам'яті про свій народ, виродні, або дядьки Леви, або духовні самовбивці.

«Лісова пісня» у загальнолюдському – це дума про долю всього людства і всієї планети; в національному – це притча грядущого історичного прозріння України в новітній історії, а саме: осмислення причин роз'єднаності двох частин українського родового серця – в українському природно-людському дусі (Мавка) й українському природно-людському тілі (Лукаш, мати, Килина).

Виходимо на висновок: набування людської душі Мавкою означає не що інше, як суб'єктне прийняття нею на себе духовної відповідальності за долю Лукашів, матерів, Килин. Природа в особі Мавки стає дієвим чинником творення світової історії й, ширше, – Богом, творцем долі людської цивілізації. Природа з предмета технократичного освоєння стає космологічним інструментом корекції людської діяльності. Природа доведена до трагічної необхідності системного реагування на загрозову прірву між розумом і свідомістю людини, яка в боротьбі двох стихій може стати причиною кінця світу.

Література

1. *Волховник*: Правослов Рідної Віри. Видання четверте, виправлене й доповнене. – К., ФОП Стебляк О. М., 2019. – 464 с.
2. *Эвола Ю.* Языческий империализм. – М., 1994. – С. 25-30. (Цитую за книгою: Лозко Г. С. Українське народознавство. – Вид. 5-те, зі змін. та доповн. – Тернопіль: Мандрівець, 2011. – 512 с.)

3. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина (ЕУ-І).* – Мюнхен, Нью-Йорк, 1949. – Т.1. – 368 с.
4. *Интернет-ресурс* textbook.com.ua/literatura1549382778/s-18
5. *Интернет-ресурс* uk.wikipedia.org
6. *Лозко Г. С.* Українське народознавство. – Вид. 5-те, зі змін. та доповн. – Тернопіль, Мандрівець, 2011. – 512 с.
7. *Лук'яненко О. В.* Родоцентрична педагогіка: історико-теоретичні розвідки. – Полтава, Друкарська майстерня, 2008. – 66 с.
8. Подається за виданням: *Леся Українка.* Зібрання творів у 12 тт. – К., Наукова думка, 1975. – Т.1. – 380 с.
9. *Потебня А.А.* Мысль и язык. – К., СИНТО, 1993. – 192 с.
10. *Словник символів* (авт.-укл. Тесиддер Д.). – М., ФАІР-ПРЕС, 1999. – 443 с.
11. *Словник символів* (О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко та ін.) – К., Ред. часопису «Народознавство», 1997. – 156 с.

АРХІВОЗНАВЧІ ДЖЕРЕЛА
ФОРМУВАННЯ

НАЦІОНАЛЬНИХ
ОСНОВОПОЛОЖНИХ
ПІДСТАВ

ЛІТЕРАТУРА ОСОБИСТОГО ДОКУМЕНТА ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРНО- КРИТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА (ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ТЕОРЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ)

Термін «література особистого документа» був запропонований Р. Зімандом (Чермінська 2008, 400) на позначення всього масиву автобіографічних текстів у розмаїтті їхніх жанрових різновидів. Ним ми окреслюємо мемуарні, щоденникові, епістолярні записи Ю. Лавріненка, що стосуються його власного життя й відбивають його внутрішню інтелектуально-духовну динаміку.

Звернутися до джерел особистісної характеристики такого роду видається необхідним принаймні з двох причин. Лавріненкова біографія, зафіксована в його особистих архівних документах, містить у собі риси радянської доби історії України, отже, дає змогу ясніше уявити минуле і як та наскільки воно співвідноситься із сучасними проблемами України. З другого боку, спогади про окремі моменти життя Ю. Лавріненка та співпраці з ним залишили його сучасники (Кошелівець 1988, 29-34; Одарченко 1988, 21-28; Самчук 1979, 290-297; Гарнавський 1988, 35-39.). Проте ці пам'ятки з'явилися переважно або в період реабілітації Ю. Лавріненка по важкій недужі, або після його смерті, що принципово визначило їхній характер як великою мірою монологічний, малокритичний у сенсі підлеглості законам спогадувального жанру з властивими йому шанобливими та сповідальними інтонаціями.

Тому, попри властиву їм інформативність щодо біографічних відомостей цієї особистості, вони тільки частково виявляють знання про її індивідуальний світ. Натомість фіксують власний досвід автора спілкування з Ю. Лавріненком, що виявляється в сукупності особистих думок авторів, їхніх суб'єктивних оцінок вчинків та літературно-наукової діяльності Ю. Лавріненка, свідомого та несвідомого бажання утвердити певну остаточну модель взаємин із ним, котра відповіда-

ла б теперішньому статусу та культурно-контекстній позиції дописувача матеріалу. Коли спиратися на ці статті, що мають незаперечний пізнавальний потенціал, сформований свідченнями *очевидців, сучасників*, то виникає небезпека потрапити в інтелектуальну та емоційну залежність від «інтерпретації інтерпретації». Звернення ж до літератури особистого документа дозволяє багато в чому вияснити первісні історико-біографічні засади формування його науково-критичного мислення, яке, за нашими спостереженнями, відкриває знаковий епізод української культури ХХ століття.

Спіраючись на матеріали книжки «Чорна пурга та інші спомини», на рукопис спогадів Ю. Лавріненка «Мій сад в Арктиці», на щоденникові та епістолярні свідчення, що зберігаються в архівах цього діяча в Нью-Йорку (США), слід увести в літературознавчий обіг маловідомий біографічний матеріал, який має непересічне значення для прикладного та теоретичного вивчення української культури ХХ століття, що з огляду на об'єктивні історичні обставини розвитку в багатьох своїх проявах належить до двох духовних царин й позначена, коли вдатися до барокового поняття, «двосвіттям».

Крім того, особистий документ набуває особливого категоріального значення як свідчення набутого суб'єктом досвіду й відкриває, кажучи словами Р. Нича, «перед- і по-когнітивне знання», «яке охоплює не тільки сферу ідеї, розуміння і самосвідомості, а насамперед простір емоції, неінтелектуальних переживань та чуттєвих навиків (передусім це питання візуальності, образних уявлень), і яке завжди зосереджене довкола конкретного, особистого, одичного» (Нич 2007, 25). Події, що виринають із пам'яті через десятиліття, лаконічні й спонтанні образи та оцінки, несподівані повороти думки, що оформлюються під променем миттєвої реакції на новопосталий подразник душевно-розумової діяльності, улягають сучасній методологічній настанові – дослідженню конкретних, реальних випадків у житті людини, яке «здійснюється без чітких попередніх гіпотез і часом провадить до далекосяжних теоретичних узагальнень, до перевірки гіпотез... (тут виникають, наприклад, постулати, які ще донедавна суперечили науковості, розвивається теорія літератури, заснована на аналізі одичного випадку)» (Нич 2007, 43).

«Мій сад в Арктиці» – мемуарна книжка Ю. Лавріненка, авторський задум видання якої дотепер лишається нездійсненим. У родинному архіві цього відомого діяча українського розсіяння зберігається оригінальний рукопис книжки – близько 200 сторінок машинопису з уточненнями й правками автора, які свідчать, що він активно працював над нею в останні роки свого життя. Рукопис має незаперечну наукову й художню цінність, забезпечену особливою стилістичною майстерністю, притаманною письму Ю. Лавріненка й добре відомою з його критичних праць широкому колу читачів за кордоном та в Україні, вмінням відтворювати соціально-історичну й індивідуально-побутову атмосферу багатьох життєвих подій, формувати особливу, неоромантичну атмосферу художньо-біографічного тексту, що вельми відповідає природній для Лавріненкового критико-художнього сприйняття тенденції вживлювати у власні тексти мотив морального чину в якості естетичного об'єкту.

За того маємо пам'ятати, що і в науковому світі історико-біографічна канва творчої особистості становить хоч і не нову, але загальноновизнану проблему формування національних основоположних підстав. Міркуючи над особливостями вивчення біографії на сучасному етапі, Г. Сивокінь, зазначив: «На тлі суто академічних розвідок з усіма їхніми тонкощами виступає на передній план власне те, що спонукає осмислювати проблему як методологічну, а часто й морально-етичну. Цей її аспект внаслідок багатьох причин для української літератури набирає своєрідного значення. І тоді доводиться думати навіть про національну специфіку теоретико-літературного знання, хоч воно, за звичними поняттями, наділене наднаціональною міжлітературною чинністю» (Сивокінь 2006, 54).

Попри те, що ім'я та деякі праці Ю. Лавріненка добре відомі в Україні доби незалежності, особливості та характер його критичного мислення потребують зацікавленого й комплексного наукового вивчення. Необхідність цієї останньої актуалізується на кількох дослідницьких рівнях. Ідеться про зразок талановитої – в семантико-стилістичному та прогностичному планах – літературної критики, вивчення духовно-інтелектуальних обривів якої уводить у широке коло теоретико-прикладних питань мистецької творчості та способів її сприйняття. Біографія Ю. Лавріненка має в цьому відношенні, поза самоочевидними

пізнавально-виховними смислами, й особливе навантаження основоположних підстав, «розуміти яке – все одно, що іншими очима читати літературу» (Сивокінь 2006, 56).

Бажання відтворювати події життя та пізніші міркування про них Ю. Лавріненко втілював не раз. Перший щоденник знищила сестра Ганна, коли ненароком підглядела в нім наївний, але все ж дошкульно критичний щодо більшовицької політики запис. Історія другого щоденника припадає на уманський і харківський періоди життя Ю. Лавріненка (1921–1933 рр.), аж поки власник записів не був заарештований у ніч з 24 на 25 грудня 1933 р. Цей щоденник разом із книжками та іншими паперами лишився на квартирі А. Дражевського – батька Л. Дражевської, тодішньої дружини Ю. Лавріненка. Восени 1941 р. під час німецької окупації Харкова далекий родич Дражевських, боячись обшуку гестапо, повністю знищив архів. Ю. Лавріненко вважав цю втрату непоправною, писав: «це був, може, найбільший, збираний 12 років, і найцінніший архів мого життя, і втрата його найбільш болюче відрізає мене від перших «радянських» часів мого життя (1922–1941)»♦ (Лавріненко (рукопис), 3).

Що саме хотів нагадати собі літератор із «радянських» часів своєї біографії – залишиться тепер назавжди нез’ясовним. Проте необхідність відстежити, свідомо відтворити цей час явно свідчить про особливу внутрішню ситуацію «не зустрічі» з самим собою – ситуацію, коли минуле не може стати *моїм* минулим. Досліджуючи філософські засади історичного виміру людського буття, Г. Шалашенко писав: «...в разі «втрати минулого» йдеться про деструктивність домінування повтору, тягар неспокутої провини, неоплакованої втрати тощо. Таке «монументалізоване» минуле не може стати плідним для сучасного, оскільки саме це «для» воно й знищує у своїй монументальності, величезним каменем лягаючи на сучасне...» (Шалашенко 2002, 76). І навпаки, коли воно виразно згадується, то сприймається людиною як вагома частина її сучасного ества та живої дійсності.

Підтвердженням цієї думки служать слова самого Ю. Лавріненка із рукопису «Мій сад в Арктиці»: «Минули роки і роки. Молода людина 20–30-их років на еміграції постаріла, перейшла ...відкриту операцію серця з одночасним паралічем лівої сторони тіла (мабуть тієї, що належить минулому радянсько-

му). Пам'ять захмарилась. Половина життя зникла в тому хмаровинні. А все ж набираюся духу писати книжку (спомини-роздуми) про минуле, зібрати в якусь цілість розвіяне в порох життя, відновити історію боротьби сил життя і любови із силами смерти, моїх знищень і відроджень» (Лавріненко (рукопис), 5).

Відбуваючи заслання на Північному Кавказі (поблизу міста Нальчик на «МКООС»-і («Мало-Кабардинская опытно-оросительная станция»), Ю. Лавріненко знову зібрав архів, до якого входив і щоденник. Частина його, залишена в шпиталі Нальчика, де працювала О. Дражевська (матір Л. Дражевської), згоріла під час пожежі. Інша частина архіву з величезними труднощами мандрувала до Києва разом із Ю. Лавріненком та його новою родиною (дружина Марія та син Микола), далі – до Львова, зрештою, до останнього місця перебування в Україні перед еміграцією в Західну Європу – Сянока на Лемківщині. Із наближенням російсько-німецького фронту до цього міста одну валізу рештків нового архіву його власник переправив до Жегестова біля Криниці на тодішньому Чехословацькому кордоні, маючи намір забрати її під час переправлення з родиною через кордон у цьому місці. Проте вибиратися з Советського Союзу довелося іншою дорогою – через Команчу і Любків – й архів залишився напризволяще. Невідомою є його доля тепер.

Уже з перших кілометрів перетину кордону почалося збирання нового архіву. Саме він ліг в основу колекції особистих документів Ю. Лавріненка, що зберігається нині в Науковій бібліотеці Колумбійського університету (Нью-Йорк, США). Ця колекція має потужний науково-дослідний потенціал. До його провідних аспектів разом з історіософією, політологією, культурологією, безперечно, належить літературознавство, (насамперед, літературна критика) предусім у теоретичному та історико-прикладному планах.

Особливого значення для наших подальших міркувань набуває моральний аспект особистісного буття, який у сумлінній свідомості людини спирається на існуючу в рідній мові систему символів. Р. Кісь, спираючись на етнопсихолінгвістичну концепцію О. Потєбні, підсумовував: «Адже на рівні живого мовлення відбувається не тільки інтерпретація та реінтерпретація культури, але й витворення тієї складної мережі культурних смислів (насамперед через вербальне кодування), які

стають функціональним опертям дійсного культурного процесу і навіть програмують його перебіг, не кажучи вже про відповідне програмування (сміслові «задавання» порогів, фільтрів, спрямованості, вибірковості, інтенціональності) СВІДОМОСТІ САМИХ РЕЦИПІЄНТІВ КУЛЬТУРИ» (Кісь 2002, 101). «Пиши так, як говориш у хаті з мамою», – таку настанову давав учням директор школи, у якій учився Ю. Лавріненко (Лавріненко (рукопис), 32). Її смисл набуває принципового значення в перспективі вивчення еволюції індивідуального критичного мислення. А в контексті обставин навчання в початковій Хижинській школі дозволяє відстежити особливості персонально мовної практики, у якій формується своєрідна критична модель висловлювання.

Школа в рідному селі провадилася російською мовою, але Ю. Лавріненко сприймав її «не як ще одну чужу мову, а як спеціальну «мову для книжок». Чей же тією спеціальною мовою були і церковно-молитовні книги, зокрема хатні молитви «Отче наш» і «Богородице діво» я знав ще мабуть в мої чотири роки. А все ж «панська» російська мова навчання в школі накладала якісь пута або туман на розумовий розвиток малечі. Наче втрачала свої чіткі форми – або розкладалась на двое, або зливалась з іншими» (Лавріненко (рукопис), 34). Наддніпрянець Ю. Лавріненко згодом поїде до Харкова, де навчатиметься в університеті та матиме намір там само залишитися жити й працювати. Нова столиця, розташована в східному українському краї, активно послуговувалася російською мовою. Винесена з батьківської хати українська мова, вберігала тут Ю. Лавріненка від розмивання національного самоозначення. Принагідно згадаємо П. Тичину, який у диптиху «Харків» створив символічний образ цього міста, втіливши в ньому трагічні смисли життя мешканця Харкова як советсько-індустріальної столиці України. Втрата природного самоозначення не означає моментального набуття нового. Навпаки, поет створює картину зникнення природного мовного середовища, яке новій добі замінити нічим, і вона лише заповнює спорожнюваний простір невідповідною (нездатною до передачі питомих духовних, практичних, культурних смислів) звуковою гамою («Відповідають з туману заріччя: сокири, і пилки, і дзеньк. »):

*Харків, Харків, де твоє обличчя?
до кого твій клич?
Угруз ти в глейке многоріччя
темний, як ніч («Харків»)
(Тичина 1983, 217).*

Ч. Тейлор, вдаючись до Веберової метафори нового світу, який «перестає бути місцем перебування «чар», або священного, або Ідей, починає розглядатися просто як нейтральний терен потенційних засобів для задоволення наших цілей», у числі симптоматичних наслідків бачить і те, що «індивіда вилучено з насиченого життя спільноти, й тепер він приєднується натомість до ряду рухливих, змінних, тимчасових об'єднань, які часто створюються лише для дуже конкретних цілей. Ми приходимо до того, що здійснюємо свої взаємини з іншими через ряд часткових ролей» (Тейлор 2005, 640–641). Цілком усвідомлюючи зриму неоднорідність наведених цитат, якими позначаємо особливий статус лінгво-культурної проблеми в житті видатної особистості, все ж вважаємо їх ілюстративними щодо ХХ століття: привертання уваги до ролі рідної мови в житті людини, втрата якої загрожує глибокою внутрішньою кризою – з одного боку, корисне «ВЗАЄМНЕ ЗБУДЖЕННЯ» (О. Потебня) у процесі впливу одного народу на інший, а не «пряма трансмісія інформації, пряме перенесення смислів і цінностей» (Кісь 2002, 108) – з другого. Відбиток цього «взаємного збудження» в індивідуальній критичній і теоретичній свідомості – ще один важливий аспект біографізму.

Властивим чинником розгортання біографії є унікальна ситуація «згадування», що відкрита в спільний для всіх історичний простір. Ю. Лавріненко відстежує власну історичність у феноменологічній перспективі, котра надає інтелектуально-духовному зусиллю людини провідного в сенсі осягнення реальності значення. Зокрема, мають рацію дослідники, котрі вважають, що спогад сполучений і з минулим, і з сучасним, оскільки реабілітує «дійсний статус того, що відбувається, в усіх його модусах» (Дондюк 2002, 76). Ясно означив проблему спогаду М. Мамардашвілі, коментуючи лист Платона: «Не мислити означає не згадати, а треба мислити, щоб згадати, тобто здійснити якийсь акт, щоб «згадати» (Мамардашвили 2000, 27). Сам процес «згадування» чогось вказує на перебу-

вання людини в акті живого мислення – ще Парменід говорив про тотожність буття та мислення. Ю. Лавріненко забезпечує власні спогади як акт мислення персональноважливими для його життя величинами: виведені на поверхню свідомості ті «моменти» минулого, завдяки котрим суб'єкт розпізнає себе як носія певних цінностей, етичних норм та естетичних смаків. Іншими словами, «рішення тут приймається з критичного переконання, а не лише з конформістських міркувань» (Шалашенко 2002, 75).

Біографічний текст, представлений в його особистих документах, цікавий також і зазерненими в ньому сучасними методологічними підходами, серед яких мікроісторизм, феноменологія, герменевтика тощо. Конкретизуємо цю думку на прикладі формування і становлення його критичної свідомості в часі перебування його в Європі.

Малою батьківщиною Ю. Лавріненка були Хижинці – село, розташоване в тодішньому Звенигородському повіті на Київщині (тепер це Лисянський район Черкаської області). Історію рідного села повідомив колишній земляк Ю. Лавріненка Трохим Грінченко, який опинився в еміграції під час Першої світової війни. Він писав, що 1910 р. в селі мешкало понад 7 тисяч чоловік. За віком Хижинці «село, мабуть, праісторичне», оскільки з південного боку мало власний глибокий захисний вал, про будівничих якого вже давно ніхто нічого не пам'ятав, а також вигін, що продовжувався «глибокою долиною майже аж до Щербашинець» (Лавріненко (рукопис), 24). «Першою взаємною любов'ю» назвав Ю. Лавріненко свої взаємини із природою рідної землі: «...немовлят у першу чергу знайомили з природою – з сонцем, квітами, рослинами, водою і навіть із дощем та снігом. На моє щастя, я був п'ятим і користався вже виробленими традиціями та послугами старших. З косягора було видно цілий світ!.. [...]» (Лавріненко (рукопис), 12-13). «У цьому мікрокосмосі предковичної краси і патріархальних традицій пройшло дитинство Юрія Лавріненка», – підсумувала його донька (Лавріненко 2005, 27). У дорослому віці цей «мікрокосмос дитинства» визначає головні уявлення про красу як моральний чин, у якому шукає здійснення людська особистість. Природною є краса, що вловлюється й плекається суб'єктом у співпричетності до певного морально-духовного середовища, існування якого саме вона й забезпечує. Також Ю. Лавріненко

добре знав волелюбну історію своєї малої батьківщини, у якій гайдамацьке повстання, державність Хмельницького, «Київська козащина» середини ХІХ ст. посіли головні місця (Лавріненко (рукопис), 25-26). Її він проніс у своєму серці в роки дитинства і юності, коли навчався в Хижинській початковій школі, до якої пішов 1911 чи то 1912 року та Медвинському чотирикласному училищі. Медвин, що межував із Хижинцями південно-східним кордоном, особливо вкарбувався в пам'ять юнака звитяжною боротьбою проти більшовицької влади (Шестопалова 2010, 59). Книжка І. Дубинця «Горить Медвин», видана в Нью-Йорку 1952 р., зберігалася в помешканні Ю. Лавріненка до кінця життя. Він уважав історію цього села показовим фрагментом новочасної історії України та одним із найвизначальніших чинників формування власної особистості. «Із Медвинської школи я вийшов українізованим», – зазначить він у кінці 70-х рр. минулого століття у «Моєму саді в Арктиці». Після її закінчення юнак обрав «Уманську вище-середню школу садівництва».

Саме Умань сприяла визріванню повновагого рішення пов'язати життя з літературою. Тут Ю. Лавріненко отримав перший досвід організації літературно-мистецького товариства в гуртку «ДРУГ» та редакторської діяльності, видаючи для студентів журнал «Хвиля».

До Харківського університету Ю. Лавріненко вступив 1926 р., щоб «утекти від надмірної спеціалізації шкіл» (Лавріненко 1985, 7). В Харкові зазнав утисків і переслідувань, арештів і, зрештою, був відправлений у заслання на Таймир та Північний Кавказ (поблизу м. Нальчик).

Але вже тепер концепт «межових ситуацій» у текстах цього культурного діяча слід визнати однією із засадничих їхніх рис. Це потверджує есе з відповідною назвою «Література межової ситуації», збірка критичних студій «Зруб і парости», яку воно відкриває, антологія «Розстріляне відродження», яку автор вважав головною працею свого життя, а також критичний диптих про творчість П. Тичини.

У 1939 р., по закінченні терміну перебування в концентраційному таборі Норильягу, Ю. Лавріненко, позбавлений права повернутися в Україну, мав вибрати собі місце поселення або в Татарській, або в Кабардино-Балкарській автономіях тодішнього СРСР. Він перебрався на Північний Кавказ, де, як

уже було сказано, працював агрономом на Мало-Кабардинській дослідно-зрошувальній станції («МКООС»), розташованій поблизу м. Нальчик. Нині в архіві зберігається потемнілий від часу альбом із власними віршами Ю. Лавріненка, датований 1939-1943 рр., себто від часу заслання аж до еміграції. За особистим свідченням професора американської літератури В. Кейса, котрий добре знав Ю. Лавріненка, у цей час літератор займався перекладом із німецької філософських праць Н. Гартмана, що підтверджують і наявні в архіві чернетки перекладів. Так відбувалося повернення гуманітарія у звичне йому річище культурних інтересів, які в умовах підсоветської дійсності задоволеними бути вже не могли.

Узимку 1943 р. Ю. Лавріненко, не чекаючи остаточного повернення советської влади на Кавказ, прийняв рішення просуватися разом із родиною на Захід. Цей тривалий перехід із дружиною та кількома місячним сином Миколою на руках був сповнений величезних труднощів та небезпек. Добиратися до Києва довелося залізницею напівлегально за браком перепустки для переміщення по окупованій території. Подальшому просуванню молодшої родини на Захід посприяв Ю. Шевельов, який дістав для них дозвіл на потяг до Львова. У цьому місті, згадуваному Ю. Лавріненком як «гостинному», «рідному», «порівняно вільному і українському», він нарешті опинився в літературно-мистецькій атмосфері, котрої так бракувало всі роки ув'язнення та вимушеного «агрономічного» перебування в Малій Кабарді. Незабутнім було запрошення Львівського літературно-мистецького клубу взяти участь у вечорі пам'яті М. Хвильового та виголосити доповідь про нього. На її підставі було зредаговано есе про творчі змагання й долю М. Хвильового для тижневика «Український Вісник» (автор не був певен саме цієї назви, але ми подаємо її тут як єдину згадану ним у фрагменті біографічних відомостей про публікацію цього часу) у Берліні на межі 1943-1944 рр.

Потому була коротка зупинка в Сянїку на Лемківщині, а далі родина потрапила до Австрії, де, аби прогледуватися самому й зберегти життя дружині й сину, критик працював у так званих бауерських сільських господарствах. Приватно мешкаючи у Форарльбергу, він мав постійний зв'язок з українськими громадами в ДіПі-таборах Ляндека, Зальцбурга, відвідував Інсбрук. У шкільній референтурі УЦДОА зблизився з Ю. Кле-

ном, котрий редагував журнал «Літаври» (Інсбрук-Зальцбург). У цьому журналі було опубліковане есе Ю. Лавріненка «Віадук у майбутнє» про філософську діяльність П. Юркевича.

Завантаженість Ю. Лавріненка літературною працею в період ДіПі-таборів була колосальною, проте сам він вважав такий життєвий ритм природним для себе. Наведемо чернетковий фрагмент із готованого до 75-ліття Ю. Лавріненка інтерв'ю, який із невідомих причин не увійшов до надрукованого «Новими Днями» варіанту: «По українських таборах мав численні доповіді перед палко-зацікавленою в ті часи аудиторією знекорінених в Україні людей. Говорив про те, що їх, як і мене, цікавило найбільше – головно в циклі тем «Українська інтелігенція в боротьбі за духове самоздійснення». Опісля дещо з того зредагував під псевдонімом Юрій Дивнич (дівооче прізвище моєї матері). І опублікував під заохотою незабутнього трибуна свободи і гідности підсоветської людини Івана Багряного, керівника УРДП і її газети Українські Вісті в числах за роки 1947-48. Тим часом, щоб надолужити прогалини у своїй радянській освіті-(нерозб. слово. – *Т. Ш.*) й думанні, творив собі щось як «Університет надому», студіюючи днями й ночами раніш недоступні мені праці М. Драгоманова, В. Липинського, М. Грушевського, а про Українську революцію 1917-21 – Кучабського, Д. Дорошенка, Лозинського, Христюка та інші можливі матеріали. Захопив дещо також із західно-європейської новітньої філософії (Н. Гартман, Ясперс, Шпенглер, філософ естетик Кроче, Ортега і Гасет, з українських авторів – Дмитро Чижевський). Тут допомагав мені книжками й іншим один цінний освічений по-європейськи приятель» (Лавріненко (Із писаннів Юрія Лавріненка...)).

В Австрії відбулося знайомство Ю. Лавріненка з І. Кошелівцем, котре в середині 50-х рр. переросло в плідну редакторську співпрацю під час видання «Української літературної газети» – етапного явища в історії нової української культури ХХ ст. Ще два роки по війні вони мешкали досить близько один від одного: Кошелівець у Фельдкірху, а Лавріненко – на горі Більдштайн поблизу міста Дорнбірну. Невелика тимчасова оселя Лавріненків у покинутому готелі швидко стала місцем товариських літературно-мистецьких зустрічей для І. Кошелівця, Й. Гірняка, Ю. Клена, Р. Маланчука й багатьох інших.

За цих перехідних, непевних обставин Ю. Лавріненко змо-

білізувався для наполегливої літературної праці, займаючись історією українських політичних рухів, питаннями взаємин Сходу й Заходу як історико-культурних матриць у модерній критичній думці, інтрпретацією української класичної літератури та періоду «розстріляного відродження».

У 1947 р. відбувся переїзд до Німеччини. Тут, у Баварії, Ю. Лавріненко знайшов прихисток в українському ДіПі-таборі біля Мітенвальду, де він із родиною зайняв горище казарменого блоку, у якому вже розташувався театр-студія Й. Гірняка та О. Добровольської. Тоді ж відбулося зближення Ю. Лавріненка з УРДП. Літературознавець був обраний до ЦК партії (хоч досить скоро вийшов звідти), а згодом, через важку хворобу її керманича І. Багряного, перебрав на себе редакторські обов'язки в «Українських Вістях». Це вимагало регулярних поїздок з Мітенвальда до Нового Ульму, де друкувалася газета: підготувавши поточне число, слід було заходжуватися біля наступного, водночас опікуючись родиною, в якій уже було двоє дітей (народилася донька Лариса, у родинному колі – Леся).

Будучи членом-співзасновником МУРу, Ю. Лавріненко виконував обов'язки одного з редакторів журналу «Звено», загально редагованого В. Кримським. Журнал замислювався як друкований орган Мистецького Українського Руху, а В. Кримський мав марку «Золота Брама» для мурівських творів, розміщуваних на сторінках журналу. Видання було досить слабким як із технічного, так і з формально-змістового боку – про це пише Ю. Шевельов (Шерех № 597), відтак Ю. Лавріненко вважав, що існування «Звена» виправдовується винятково «зональністю нашого буття» (Лавріненко № 541). Побіжно скажемо, що докладну характеристику української періодики в часи ДіПі-таборів подав Р. Ільницький (Pnytzkyj 1992, 271-291).

Покращити становище з друком у МУРі мав журнал «Літаври», з яким, покинувши «Звено», продовжили співпрацювати Ю. Лавріненко та Ю. Клен. У листі Ю. Лавріненка до Ю. Шереха читаємо: «... А я саме всі ті питання «Звена» і «Літаврів» (до співпраці з якими його запрошував) – в тій листівці до нього (до В. Кримського. – *Т. III.*) порушував. Ясно одно – «Звена» він не видаватиме сам. Воно вже поховане. Не розумію Вас добре, чому ми з Кленом не можемо співпрацювати із спокійною мурівською совістю в «Літаврах». Це орган «спілки науковців, літераторів і митців», а не «спілки письменників» – тобто орган

профспілки, а не літгрупи чи літ.організації. І ми в ньому працюємо як мурівці, популяризуючи в «Літаврах» МУР – і надалі життя й робота МУР-у в «Літаврах» будуть систематично (по змозі) освітлюватися...» (Лавріненко № 546).

Пізніше в «Літаврах» було порушено засаду рівних можливостей для всіх письменників (незважаючи на розбіжності в світогляді та причетність до тих чи тих мистецьких напрямів) друкуватися на сторінках видання. Місце для виступів, часто нетолерантних щодо МУРу та його учасників (зокрема, Ю. Шереха), було надано літературній групі «Світання». Це зумовило рішення Ю. Лавріненка вийти зі складу редакції. Головним мотивом стала стаття В. Державина «Велика література як мистецтво». У ході дискусії з її автором Ю. Лавріненко піддав критиці три основні тези цієї роботи, які вважав «науково-теоретично-безграмотними» та – з точки зору моралі – «безсовісними і брудними»: «1) що стилізація є кардинальний універс. [альний] закон мистецького розвитку і мистецьких процесів, 2) що неокласици – єдино вартісна група в 20-х роках, а Хвильовий і Тичина – це катастрофальна загроза для укр.[аїнської] духовності взагалі, 3) що опоненти Д-[ержави]на – «мізерні азіяти». У листі до Ю. Шереха він висловив своє неприйняття монополізму «Світання» в журналі «Літаври» й на знак свого протесту оголосив про вихід із членів редколегії журналу, разом із тим указавши на власну роль у його створенні шляхом об'єднання «Звена» й «Керми» (Лавріненко № 549).

Фінансово нестабільний статус мешканця ДіПі-табору змусив Ю. Лавріненка навесні 1947 р. вдатися до редагування ще одного періодичного видання: «...До речі, я впрігся відповідальним редактором до тижневої укр. газети «Заграва», що почне виходити десь із початком грудня. Видавці – голота ..., але обіцяють мені цілком вільну руку. При теперішніх можливостях політичних і друкарсько-паперових – це труд невдячний і беруся, головно, для заробітку» (Лавріненко № 547).

Тим часом Ю. Шерех чекав на Ю. Лавріненка в Німеччині, нарікаючи на відсутність ініціативних літераторів у своєму українському середовищі: «...а Вас тут треба, аж кричить» (Шерех № 595), а також виявляючи занепокоєння віддаленням літературного фахівця в галузь політики й публіцистики: «Статті Ваші мене дуже цікавлять, хоч і боюся, що Ви занадто пустилися в публіцистику. А я добре знаю що в літературі як

такій Ви теж могли б багато людям доброго сказати» (Шерех № 596).

За тих обставин листування між ними часто набуває ознак літературознавчої розмови, що має теоретичні розгалуження. «Ідейність літератури», «театр ідей та його інтелектуально-світоглядний контекст» (Лавріненко № 549), «специфіка донесення критичної думки до читача» (Шерех № 602), «роль критики в суспільстві» (Шерех № 600), «проблема інтеграції материкової та еміграційної літератури в процесі написання історії української літератури ХХ ст.» (Лавріненко № 546) – це горизонт питань, що неодноразово порушуються в літературно-критичних працях Ю. Лавріненка.

У понищених II-ою Світовою війною країнах Західної Європи, здійснювалися відчайдушні з боку окремих творчо-інтелектуальних одиниць спроби налагодити українське культурне життя, що розглядалося насамперед у перспективі створення життєздатної інтелектуально насаженої періодики. Надзвичайним із погляду сьогодення видається факт наявності українських видань на ДіПі-територіях, коли взяти до уваги відсутність стабільного поштового зв'язку, видавничо-друкарських умов, приспану роками воєнних поневірян читацьку активність. Проте й за цих умов газети й навіть журнали починали виходити, хоч нерідко не втримувалися й півроку. Водночас слід відзначити, що найбільш тривалі з них існували довше завдяки грошам певних партійних угруповань, відтак, і були їм підпорядковані. Це створювало величезні труднощі для тих, хто намагався обстояти місце для позапартійної преси, такої, яка б оприлюднювала некон'юнктурну, естетично зорієнтовану мистецьку й, зокрема, літературно-мистецьку творчість. З Ю. Лавріненком пов'язаний певний сюжет цього життєвого аспекту української еміграції по Другій світовій війні.

Наприкінці 1947 р. можливість реалізувати позапартійне видання (хоч і на базі партійного) з'явилася одразу в Ю. Шереха (на основі повернутої йому «Арки», відпочатково контрольованої націоналістичними колами, зосередженими біля «Української трибуни») та, з другого боку, в Ю. Лавріненка (котрий виношував думку про відповідний задекларованим МУРОм ідеалам часопис на базі «Українських вістей», належних УРДП). У листі до Ю. Шереха від 5. 1. 1948 р. (Лавріненко

№ 555) Ю. Дивнич глибоко переживає справу облаштування культурного журналу, окрім усього загострену зіткненням відмінних точок зору на її розв'язання. Покладаючи надії на «Українські вісті», які, на його думку, були спроможні порвати з соціалістичною ідеологією, Ю. Лавріненко планував кардинально змінити концепцію та формат видання, залучити до праці І. Кошелівця та У. Самчука. Принципове значення для майбутнього успіху надпартійного друкованого органу також мала згода Ю. Шереха працювати в ньому. Цим була зумовлена запальна й досить різка критика Ю. Лавріненком Шерехового рішення співпрацювати з «Аркою». Вона ж спричинила розходження шляхів двох визначних діячів української культури ХХ ст.

Тема їхніх взаємин виявилася досить дражливою в контексті досліджень останніх десятиліть і зібрала певну свою лектуру, зіперту в основному на мемуарні свідчення Ю. Шереха-Шевельова чи третіх осіб (Наєнко 2005, 55-59). Лавріненкова ж позиція прочитується з важкодоступної ще епістолярної спадщини й виявляє ширшу культурологічну підставу цього розходження. Показово, що відповідь Ю. Шереха на цей лист починається риторичним питанням: «Отже, я мушу починати листа: Дорогий Юрію Андріановичу? ...Я міг би писати на Ваш лист заперечення пункт за пунктом. Ви мене зовсім не розумієте чи не хочете розуміти. Наскільки Ви мали рацію в статті про УНР, настільки не маєте рації тут» (Шерех № 602).

4 лютого 1948 р. Ю. Лавріненко сповіщає Ю. Шереха як стратегічного однодумця про те, що найближчим часом здаватиме матеріали до «України і світу», хоч і не певен саме цієї назви журналу, та просить дати свої писання до нього: «Бо це значить, що Ви підтримаєте те, з чим – Ваше серце. Якщо мої плани здійсняться хоч на 1/10, то Ви перший потиснете мою руку. Та, з другого боку, і я потиснув би Вашу – коли Ви хоч чим-небудь підтримаєте в найтрудніші теперішні хвилини» (Лавріненко № 557). І все ж питання створення вимріяного журналу розносить дві активні сили на певну віддаль одна від одної. За того на побутово-родинному й офіційно-діловому рівні зберігається необхідна для співпраці приязність стосунків. Ю. Шерех відповідав: «Назву на журнал я Вам відступаю, бажаю, щоб це був гарний журнал, і щоб він був справді «Україна і світ», бо мені здається, що Ви останнім часом відірвали

перше від другого. Я і писатиму до нього охоче, якщо тільки він не буде спеціально східняцький, з чим я ніяк погодитися не можу» (Шерех № 603).

Питання причетності Ю. Шереха до «Арки» Ю. Лавріненкові видається принциповим, він пише гостру рецензію на попередній, шестичисловий, багаж часопису, чим змушує Ю. Шереха боронити теперішню – нову, за його переконанням, – концепцію видання. В основі захисту лежала теза про критику, яка засадничо спрямовується не в минуле, а в майбутнє. «Тому я можу погодитися, що Вашим обов'язком було б говорити про хиби «Арки», якби вона лишалася старою, але в сучасних обставинах ця рецензія була виразом (хоч і стриманого) ресентименту. Інша річ, що психологічно Ви мали на нього всі права і підстави, але ж не можна в публіцистичній діяльності керуватися своїми почуттями», – писав Ю. Шерех (Шерех № 603).

Рецензія «Орган культурної безпринципності» була опублікована в «Українських Вістях» під псевдонімом Христофор Стерн (Стерно 1948, 3) (у картках трапляється «Христофор Стерно») – цим ім'ям також підписано статтю «Три громи оплесків» (Стерно 1948). Воно згадане в листі І. Багряного до Ю. Шереха, де адресант кількаразово й не без внутрішнього задоволення згадує виступ Стерна, даючи йому оцінку, прямо протилежну Шереховій: «Не гнівайтесь на мене за те, що стаття Стерна таки видрукована. Сталось так, що лист з вимогою зняти прийшов уже тоді, коли газета була в ротаційній машині... І я Вам скажу цілком щиро, – то добре, що Ваш лист прийшов з запізненням. Стаття прекрасна, потрібна, має велику функцію і добре її виконує. А решта... ну що ж... Що ж до Стерна, то я думаю, що це ім'я треба закріпити ще кількома статтями. Дебют дуже добрий і шкода буде як такий гарний публіцист зійде з кону... Ще раз перепрошую за того Стерна (скажемо, що це англійське прізвище!) і хай Ваш гумор буде незатьмарений» (Багрянний № 26.).

Перебіг головного питання літературно-мистецької та науково-критичної атмосфери часів МУРУ, що стосувалося створення власного видавничого органу, виявляв засадничі світоглядні позиції, на яких стояв тоді Ю. Лавріненко й які вважав непорушними задля налагодження повнокровного літературного життя. Визнаючи недосконалість мурівської організації, він водночас переконаний, що ніхто не має морального пра-

ва руйнувати її: «МУР треба мурувати далі». Продовжує свою думку так: «Ви пишете, що критика «спрямовується не в минуле, а в сучасне і майбутнє». Дуже невдалий вираз, бо не охоплює предмету, про який говорить. Критикувати можна тільки минуле – це приреченість, доля. Бо ще чорнило не висохло на оцім слові, як воно (слово) вже в минулому. А щодо спрямування, то воно тільки через минуле йде у майбутнє. І Христор дивився крізь шість чисел «Арки» в майбутнє і дуже того майбутнього хотів, бо минуле його ніяк не задовольняло... І Ви самі розглядатимете цей період як «Вавилонську неволю», як колоніальну залежність літератури від партійних сажів – і радітимете, що вирвались з устою того. Тоді й мої східняцькі статейки в «У.В.», починаючи від «напасників» і кінчаючи «Анекдотикою хутора», здадуться Вам не миргородським патріотизмом... Радію, що в «Арці» Ви є сьогодні суб'єктивно більш вільний (в цьому крихта і моєї заслуги) – і охоче Вам щось подав би до «Арки»...

З свого боку добре було б, як би Ви дали Ваш есей про функційну людину до «Сучасника». Так називається квартальник, перше число якого (за січень-березень) вийде в квітні місяці (наприкінці). «Україна і світ» – цієї назви все таки побоявся...» (Лавріненко № 558).

Цей лист свідчить про закоріненість Ю. Лавріненка в локальний український простір – свою *малу батьківщину*, через яку *особа самоозначає себе з національною спільнотою та Батьківщиною – Україною*. У цьому, як нам здається, слід шукати відповіді на запитання про нереалізованість (якщо її розуміти як нездатність до цілковитого соціального й культурного пристосування до чужонаціонального середовища та невміння Ю.Лавріненка в еміграції знайти своє місце в ньому, його повну відданість українській справі на терені США. На відміну від того ж Ю. Шереха (який насправді зміг інтелектуально й практично самоствердитися в Новому – у прямому й переносному сенсі – Світі), він був занадто українським, занадто пов'язаним із землею, на якій народився. Відтак уся його діяльність (тодішня й пізніша) мала виключно український контекст.

Переконувальні інтонації, що панують у листі, фокусуються в ідеї людського життя, зумовленого національним простором: «Ви придириливо тепер поглядаєте скоса на мої східняцькі ста-

тейки, і навіть ще ненароджений журнал той називаєте авансом східняцьким. Не ображаюсь, бо вірю, що пишете те, що думаєте – тобто щиро. Але ще не пройде і кілька років цього вигнання, як Ви... може подумаєте й інакше. Може Вам здасться тоді, що це була обґрунтована чи необґрунтована спроба затриматися на корені життя – українського життя, а значить і взагалі життя. Не датися, щоб вітер покотив тебе сухим і бездиханним листком по смітниках чужини» (Лавріненко № 558).

Зрештою, еміграція усвідомлюється Ю. Лавріненком як лихо, співмірне з тоталітаризмом. Відтак його діяльність в Європі, а, згодом, у США вбирає в себе цей аспект глибокої туги, котра в його приватному листуванні покладена до мотиву трагічної безвиході, а в есеїстико-студійній та організаційній діяльності є складовою поняття традиції, поза якою годі сприйняти належним чином саму діяльність. Цю думку потверджує відповідне дослідження Я. Поліщука (Поліщук 2008, 241). Ось промовистий уривок з листа Ю. Лавріненка до Ю. Шереха: «Ви не знаєте, що живучи в Мітенвальді, я був в Ульмі редактором, секретарем, техредактором і зав. укр. від. в газеті, що водночас редагував «Сучасник», писав статті, здавав до друку «В масках епохи», «На іспиті Вел. револ.», боровся на кожному кроці з ульмівською трясовиною, що сам фізично разом із родиною лечу в тартарари і «взагалі божеволію» – та не маю фізичної змоги листуватися. Це кара. Еміграція востократ страшніша кара, ніж Таймир – і «тоска безысходная». Та от людина зформована так, щоб «змагатися» – і крутиться, крутиться...» (Лавріненко № 559).

Працюючи в «Українських вістях», Ю. Лавріненко плекає ідею створення трансконтинентального українського періодичного видання. В умовах поствоєнної Європи постала перспектива об'єднаного культурологічного тижневика на базі «Українських Вістей», до яких мали долучитися «Наш вік», «Вільна думка» (видавець Шумський, Австралія), «Овид» (видавець Денисюк, Аргентина) та інші еміграційні газети. «Юрій Гаврилович (Тищенко. – Т. III.) вважає, що мельниківці дадуть свою газету, очевидно те саме зроблять з «УВ» уердепівці, і те саме угаверівці щодо «УТ», те саме «Неділя». Павло Зайцев ентузіастично дає своє «Укр. Слово» і всю «Заграву» з лінотипом. На ділі це буде трудніше, але якщо складеться якась ініціативна сильна трійка чи п'ятірка, то вона всіх їх переконає»,

– констатував Ю. Лавріненко (Лавріненко № 588). Видавцем мав стати М. Колянківський, редакцію й друкарню планувалося розмістити після Німеччини у Франції (Лавріненко № 585).

Ідею не вдалося реалізувати, бо вона визріла тоді, коли мешканці австрійсько-німецьких ДіПі-таборів роз’їжджалися до інших країн на постійне місце проживання. Проте цілком імовірно, що цей нереалізований свого часу масштабний задум також зіграв свою роль у прийнятті згодом Ю. Лавріненком рішення стати співредактором міжконтинентальної літературної газети, котру зніціював у середині 50-х рр. у Мюнхені І. Кошелівець.

На цей останній рік перебування в Європі (1949 р.) припав розрив Ю. Лавріненка з редакцією «Українських вістей», УРДП та особисто з І. Багряним, який запідозрив у проекті міжнародного тижневика засяги на самостійну діяльність «УВ». Після цього Ю. Лавріненко лишився тільки вільним дописувачем матеріалів до цієї газети, назагал відмовившись брати будь-яку участь в інших – організаційних та політичних – справах партії.

Напружений ритм життя, зумовлений необхідністю організувати в інтересах справи багатьох різних людей, самому дописувати до газет («Літаври», «Звено», «Сучасник», «Українські вісті»), редагувати українську періодику (крім «УВ», з вересня 1946 р. Ю. Лавріненко разом з В. Кримським та Ю. Кленом редагував журнал «Звено» (Павличко 1999, 305), намічно прив’язував Ю. Лавріненка до облаштовуваної в новій геоісторичній ситуації української літературно-мистецької дійсності, робив його не тільки співучасником багатьох подій, зміст та значення багатьох із яких у контексті вітчизняної культури ще належить розкрити, а й творцем нової критичної думки, у якому той чи інший мистецький, історичний факт, пропущений крізь призму індивідуального сприйняття, зазнавав особливого розмикання у простір семантично невичерпної культурної дійсності.

Характеризуючи специфіку критичного мислення Ю. Лавріненка, І. Кошелівець писав про «майже безпомилкову інтуїцію, за допомогою якої він, на подобу французького палеонтолога Жоржа Кюв’є, з одного малого деталю міг відтворити складне ціле. Ця метода має й свої небезпеки тим, що часом заносить на несподівані висновки не туди. Але як таке іноді й трапляло-

ся Лавріненкові, його роботи завжди були хвилююче цікаві й куди цінніші тих, що непомильні, але нічого до вже відомого не додають» (Кошелівець 1985, III). Дещо курйозною, але такою ж виразною є принагідна заувага І. Костецького в його листі часів МУРу-ОМУСу («Об'єднання митців української сцени») до Ю. Шереха: «Посилаю Вам оригінал Дивнича, який прошу передрукувати (= правописно) виправивши, і якомога скоріше переслати до «Часу». Важливо, щоб це пішло до статті Ізарського, яка буде, мабуть, ґрунтовніша – і дурніша. Оригінал же Дивнича не відмовте привезти мені до Ульму (куди я Вам привезу спиначі!)» (Костецький № 994). Ю. Шерех, отримавши статтю від Ю. Лавріненка, визнає (лист від 8. 12. 1948): «Вона піде двома уривками, бо дуже довга, хоч як звичайно всі Ваші статті – цікава» (Шерех № 570). Зрештою, є й пізніші рефлексії літературознавчого почерку Ю. Лавріненка, проте й для них прецедентними є попередні десятиліття праці науковця. В. Гришко пише: «Ваша книга – чудова «дивничівська» книга» (Гришко 1972). А. Москаленко в межах ширшого зіставлення стану критичної періодики згадував і свого уманського побратима: «Колись Ти, Юрій, підкреслював свіжі думки, зміслове ядро статей...» (Москаленко 1976).

Таким чином, опинившись у Західній Європі, Ю. Лавріненко активно включився в організацію культурного життя українців, що мешкали в таборах для переміщених осіб Австрії та Німеччини. Читання лекцій, робота в політичній партії, редагування періодичних видань із метою виплекати літературно-мистецький часопис, який би авторитетно представляв українців та їхню модерну історію й культуру, – все це відбувалося на тлі активної самоосвітньої праці (філософія, естетика, політологія), скерованої на осягнення великого комплексу питань української проблематики. У цей час прикметним для теоретичної свідомості Ю. Лавріненка було становлення модерної перспективи для осмислення української історико-політичної, культуротворчої дійсності. Від цього часу національне начало мислення незмінно повертало Ю. Лавріненка в коло української проблематики буття.

До США Ю. Лавріненко, як сам зазначає в автобіографії (Лавріненко № 43), перебрався 20 квітня 1950 р. Тут він одразу увійшов у вже звичний для себе напружений ритм праці: займався політологією, заохочував до творчості молодих, разом із

Г. Костюком та Д. Гуменною виношував думку про об'єднання українських письменників у США, працював над організацією видавництва для українських творів, сприяв встановленню зв'язків українців із міжнародним ПЕН-клубом, тримав право ухвального голосу в ДОБРУС-і (організація колишніх репресованих в СРСР), друкувався в багатьох місцевих та закордонних українських виданнях, як-от: «Наш вік» (Торонто), «Українські вісті» (Новий Ульм), «Свобода», «Листи до приятелів» (Нью-Джерсі), «Українське слово» (Париж), «Сучасна Україна» (Мюнхен), не кажучи вже про «Українську літературну газету», «Збірник «УЛГ», «Літературно-науковий збірник», річники «Слово», до виходу яких у світ сам Ю. Лавріненко доклав чималих зусиль.

Таким чином, опинившись у США, Ю. Лавріненко зосередив свою діяльність на тому, щоб утримати й зміцнити традицію української модерністської літератури, гвалтовно перерваної в Україні на межі 20-х – 30-х рр. ХХ ст. Так само й цикл передач «Літературний світ», підготовлений та прочитаний Ю. Лавріненком для радіо «Свобода» в першій половині 60-х рр. минулого століття, виносив чимало аспектів цієї проблеми в найближчі мистецькі, історичні, політичні контексти, що тепер дає нам змогу повніше представити науково-критичний спадок Ю. Лавріненка. Світоглядно-критичні й теоретичні підстави його літературно-організаційних, науково-критичних починів виявляються в його поглядах на художній твір, долю національної літератури й українського модернізму в цілому.

Описати цей, останній, період життя Ю. Лавріненка за зовнішньою сюжетикою подій можна досить коротко. Насамперед він прагнув добитися реабілітації для своєї критичної свідомості. До власного 65-ліття підготував збірку з раніше надрукованих у періодичних виданнях статей та есе. Книжка «Зруб і парости» побачила світ у бібліотеці «Сучасності» в 1971 р. Вона концептуалізувала картину відродження й трагічної модернізації української культури, що складав наскрізну тему життя дослідника. У 1977 р. з'явилася друком «лебедина пісня» (Лавріненко 1977) «На шляхах синтези клярнетизму», що разом зі «спогадами і спостереженнями» «Павло Тичина і його поема «Сковорода» на тлі епохи» (1980 р.) склали тичинознавчий диптих. У 1985 р. Ю. Лавріненко закріпив мемуарну лінію своїх творів книжкою «Чорна пурга та інші спомини», де ціліс-

но виявилася неоромантична перевага його буттєвого досвіду, яка, опосередковує собою внутрішню сюжеттику його мислення та специфікує концепти наукової свідомості.

Неопублікованою залишилася книжка спогадів «Мій сад в Арктиці», на основі якої ми й побудували власний виклад подій життя Ю. Лавріненка до арешту й заслання. Праця над нею також відбувалася в 70-х рр. минулого століття.

Усі ці тексти стали вікнами в неозорий світ, де життя й мистецтво являли нерозривну єдність. Вона (ця єдність) продовжувала захоплювати Ю. Лавріненка, лікувала його болі, стимулювала думку, до самого кінця визначаючи його інтелектуальну поставу.

Підсумуємо зміст біографічного тексту Ю. Лавріненка. Становлення його науково-критичного світогляду характеризують три етапи. Перший охоплює роки навчання в Уманському агроінституті та Харківському інституті народної освіти, редакторський та літературно-критичний дебют, зрештою, «коригування» ідеологічно непевної ідейно-естетичної платформи талановитого початківця п'ятьма роками концентраційних таборів на півночі Росії та ще трьома – заслання до Кабардино-Балкарії, звідки Ю. Лавріненко розпочав свій шлях в еміграцію. Цьому етапові властиве набуття базових знань із літератури та естетики, студювання філософських основ європейського модернізму, активне включення в сучасне літературно-мистецьке життя, що давало змогу наживо сприймати його революційну (в політичному й естетичному розумінні) динаміку та – як фахівцеві – шукати відповідних дослідницько-аналітичних ключів для її осмислення.

Працям першого періоду (кілька статей у періодичних критичних і літературно-мистецьких виданнях та три літературно-критичні книжки) властиве поєднання соціологічних, марксистських та формалістичних спрямувань. У цьому етапі закорінені наступні наскрізні дослідницькі сюжети Ю. Лавріненка: *стилю* як «мистецького комплексу» (В. Барка) та філософської універсалії національної творчості, що забезпечує життя традиції й передбачає поле для експериментів, «*розстріляного відродження*», витвореного й дослідженого літературознавцем в єдності історичних, політологічних, культурогенних, естетико-філософських запитів модернізму; «*двосвіття*» української культурної свідомості. Цей останній сюжет на

початковому етапі інтелектуальної діяльності Ю. Лавріненка висвітлений найменше, однак, його ґрунтовне осмислення в наступні періоди діяльності насамперед забезпечена творчим засвоєнням самої ідеї в її окремих потрактуваннях неокласиком М. Зеровим, вітаїстом М. Хвильовим, філософом-енциклопедистом В. Юринцем.

Другий та третій, що можна об'єднати в подвійний – «відчужувальний» – етап, стосуються відповідно кількарічного перебування цієї особистості в Австрії й Німеччині під час, а також після Другої світової війни, та остаточного життєвого облаштування разом із родиною в Сполучених Штатах Америки. Перебування в ДіПі-таборах після радянського ув'язнення та заслання зумовило повернення Ю. Лавріненка у близький йому гуманітарний простір. Лекції, прочитані ним тут протягом 1945 р. під загальною назвою «Українська інтелігенція в боротьбі за духове самовизначення» втілюють задум персоналістичної духовно-інтелектуальної історії новітньої України. Участь у Мистецькому Українському Русі, редагування «Звена», «Літаврів», «Українських Вістей» було підпорядковане меті розбудови інтелектуального середовища, яке б давало змогу українцям за західними кордонами СРСР вільно реалізуватися в творчому й інтелектуальному планах, враховуючи й уроки власної історії, потрактовані Ю. Лавріненком на прикладі «драгоманівського покоління», ролі М. Гоголя в російській та українській культурах тощо.

Зовні цей період літературної активності Ю. Лавріненка майже не виявляє його літературознавчих пріоритетів. Однак саме тоді інтелектуал, у якого советська система відібрала щонайменше вісім років повноцінного життя для наукової реалізації, формує пізніше упізнаваний як його власний науковий почерк, ракурс мислення, що поєднує в собі історичний та філологічний пошук, підводячи їх під знаменник повновагої національної культури.

У США Ю. Лавріненко працює найдовше й найбільше, створюючи основні роботи, за якими впізнається його власний критичний спосіб сприйняття та представлення дослідницької проблематики. Він зумовлений, по-перше, взаємонакладанням советського досвіду «гартування» гуманітарія та досвіду, набутого ним у вільному від жорстокого всевладдя світі; по-друге, представленням українського модернізму 20-х років

минулого століття як ідейно-художнього взірця для наступних поколінь українських митців; по-третє, дещо парадоксальним поєднанням глобалізаційних проектів щодо української літератури («УЛГ», українська секція в Міжнародному ПЕН-клубі, активна підтримка молодих україномовних митців Америки, постановка проблеми питомості українського мистецького світовідчуття в американському світі) та усвідомленням глибокої самозакоріненості в національний ґрунт; по-четверте, відкритою перспективою висвітлення об'єктів дослідницької уваги; по-п'яте, полівалентністю методологічного підґрунтя його характеристик та оцінок.

Джерела та література

1. *Ilnytskyj R.* A Servey of Ukrainian Camp Periodicals, 1945 - 50 // *The Refuse Experience (Ukrainian Displaced Persons after World War II / Ed. by W. Isajiw, Y. Boshyk, R.Senkus.* – Edmonton, 1992. – с. 271- 291.

2. *Багрянний І.* Лист до Ю. Шереха (Шевельова) [б. д.] / *Іван Багрянний // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США).* – Ф. XL (МУР). – № 26.

3. *Гришко В.* Лист до Ю. Лавріненка від 4. 2. 1972 р. / *Гришко Василь // Jurij Lawrynenko Papers.* – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 3, folder 6. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

4. *Дондюк А.* Антропологія часу як методологічна проблема / *А. М. Дондюк // Колізії антропологічного розмислу.* – К. , 2002. – С. 79-97.

5. *Кісь Р.* Мова, думка і культурна реальність (від Олександра Потебні до гіпотези мовного релятивізму) / *Роман Кісь.* – Л., Літопис, 2002. – 304 с.

6. *Костецький І.* Лист до Ю. Шереха [б. д.] / *Ігор Костецький // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США).* – Ф. XL (МУР). – № 994.

7. *Кошелівець І.* Спогад про спогади / *Іван Кошелівець // Лавріненко Ю.* Чорна пурга та інші спомини. – Мюнхен , 1985. – С. I -VI.

8. *Кошелівець І.* У дорозі дружби та співробітництва / *Іван Кошелівець // Сучасність.* – 1988. – № 9. – С. 29-34.

9. *Лавріненко Л.* В саду життя / Лариса Лавріненко // Українське літературно-мистецьке відродження 20-х років : питання стилю, проблематики, поезики, мови : зб. пр. Всеукр. наук. конф. / [редкол. : В. Т. Поліщук (відп. ред.) та ін.]. – Черкаси, 2005. – С. 26-32.

10. *Лавріненко Ю.* Автобіографія / Юрій Лавріненко. – Архів ІЛ НАН України ім. Т. Г. Шевченка. – Ф. 215. – № 43.

11. *Лавріненко Ю.* Із писаннів Юрія Лавріненка (підготовчі записи до інтерв'ю з нагоди 75-ліття з дня народження) / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenco Papers. – Series II: Biographical Materials and Documents. – Box 13, folder 7. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

12. *Лавріненко Ю.* Лист до С. Погорілого від 23. 3. 1977 р. / Лавріненко Юрій // Jurij Lawrynenco Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 8, folder 5. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

13. *Лавріненко Ю.* Лист до Ю. Шереха б. д. [кінець березня 1948 р.] / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 559.

14. *Лавріненко Ю.* Лист до Ю. Шереха від 1. 7. 1947 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 549.

15. *Лавріненко Ю.* Лист до Ю. Шереха від 2. 6. 1947 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 547.

16. *Лавріненко Ю.* Лист до Ю. Шереха від 20. 3. 1948 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 558.

17. *Лавріненко Ю.* Лист до Ю. Шереха від 29. 5. 1947 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 546.

18. *Лавріненко Ю.* Лист до Ю. Шереха від 29. 6. 1949 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 588.

19. *Лавріненко Ю.* Лист до Ю. Шереха від 4. 2. 1948 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 557.

20. *Лавріненко Ю.* Лист до Ю. Шереха від 5. 2. 1949 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL

(МУР). – № 585.

21. *Лавріненко Ю.* Лист до Ю. Шереха від 7. 8. 1946 р. / Юрій Лавріненко // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 541.

22. *Лавріненко Ю.* Мій сад в Арктиці : (рукопис) / Юрій Лавріненко // Рукопис із особистого архіву Л. Лавріненко-Зарицької.

23. *Лавріненко Ю.* Чорна пурга та інші спомини / Юрій Лавріненко. – [Б. м.], Сучасність, 1985. – 186 с.

24. *Мамардашвили М.* Эстетика мышления / Мераб Мамардашвили. – М., Моск. шк. полит. исслед., 2000. – 416 с.

25. *Москаленко А.* Лист до Ю. Лавріненка від 17. 3. 1976 р. / Андрій Москаленко // Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 6, folder 10-13. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

26. *Наєнко М.* Юрій Лавріненко в критиці / Михайло Наєнко // Питання стилю, проблематики, поетики мови : зб. пр. Всеукр. наук. конф. 11-12 травня 2005 р. (До 100-річчя з дня народження Ю. Лавріненка) / [редкол. : В. Т. Поліщук та ін.]. – Черкаси, 2005. – С. 55-59.

27. *Нич Р.* Антропология літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Ришард Нич. – Л., Центр гуманітар. дослідж. ; К., Смолоскип, 2007. – 64 с.

28. *Одарченко П.* Пам'яті Юрія Лавріненка / Петро Одарченко // Сучасність. – 1988. – № 9. – С. 21-28.

29. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / Соломія Паличко. – 2-ге вид., перероб. і доп., 1999. – К., Либідь. – 447 с.

30. *Поліщук Я.* Критика і самокритика (Юрій Шерех та Юрій Лавріненко) / Ярослав Поліщук // Поліщук Я. Література як геокультурний проект : [монографія]. – К., 2008. – С. 235-268.

31. *Самчук У.* Плянета ДіПі : Нотатки й листи / Улас Самчук. – Вінніпег, Накладом товариства «Волинь», 1979. – С. 290-297.

32. *Сивокінь Г. М.* У вимірах сприйняття. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Г. М. Сивокінь. – К., Фенікс, 2006. – 304 с.

33. *Стерно Х.* [Лавріненко Ю.]. Три громи оплесків / Христофор Стерно // Українські вісті. – 1948. – Ч. 49 (201).

34. *Стерно Х.* [Лавріненко Ю.]. Орган культурної безприн-

ципності / Христофор Стерно // Українські вісті. – 1948. – Ч. 14. – С. 3.

35. *Тарнавський Ю.* Юрій Лавріненко / Юрій Тарнавський // Сучасність. – 1988. – № 9. – С. 35-39.

36. *Тейлор Ч.* Джерела себе : [пер. з англ.] / Чарльз Тейлор . – К., Дух і літера, 2005. – 696 с.

37. *Тичина П.* Зібрання творів : [у 12 т.] – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 1. – 1983. – 736 с.

38. *Чермінська М.* Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик / Малгожата Чермінська // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / [упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенка]. – К., 2008. – С. 397-428.

39. *Шалашенко Г. І.* Конститутивна функція людського самозаперечення / Г. І. Шалашенко // Колізії антропологічного розмислу. – К., 2002. – С. 40-78.

40. *Шерех Ю.* Лист до Ю. Лавріненка від 12. 1, 48 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 602.

41. *Шерех Ю.* Лист до Ю. Лавріненка від 12. 1, 48 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 602.

42. *Шерех Ю.* Лист до Ю. Лавріненка від 18. 1, 46 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 595.

43. *Шерех Ю.* Лист до Ю. Лавріненка від 20. 6, 47 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 600.

44. *Шерех Ю.* Лист до Ю. Лавріненка від 25. 2, 48 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 603.

45. *Шерех Ю.* Лист до Ю. Лавріненка від 26. 3, 46 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 596.

46. *Шерех Ю.* Лист до Ю. Лавріненка від 8. 12. 1948 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 570.

47. *Шерех Ю.* Лист до Ю. Лавріненка від 9. 6, 46 р. / Юрій Шерех (Шевельов) // Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 597.

48. *Шестопалова Т. П.* На шляхах синтези думки (теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка) : [монографія] / Т. П. Шестопалова. – Луганськ, ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 320 с.

БАТЬКІВСЬКИЙ ХУТІР У ЖИТТІ Й ТВОРЧОСТІ П.О. КУЛІША

Творчість та життєпис П.О. Куліша, видатного майстра слова, фундатора нової української літератури все більше привертають увагу дослідників. Ця розвідка має на меті не тільки привернути увагу до батьківського хутора, одного із наймиліших місць, де багато часу провів Пантелеймон Куліш у дитинстві, а й розповісти історію його появи та зникнення, заперечити твердження деяких дослідників про хутір як місце народження письменника.

Точної дати виникнення Кулішевого хутора, який знаходився приблизно за п'ять-шість верств по дорозі з містечка Вороніж на село Маков (нині село Макове Шосткинського району Сумської області), у верхів'ї річки Осота, знайти поки що не вдалося. Та занурившись в історію виникнення хуторів за часів Гетьманщини й маючи свідчення з метричних книг, ми вимальовували картину виникнення й зникнення родового хутора Кулішів.

У різних довідкових джерелах та словниках хутір трактується як сільське поселення, господарство (подвір'я) з належною до нього землею. Часто це було мале, однодвірне поселення. Саме в роки Гетьманщини почали переважати хутори, які мали одного господаря. Як правило, це були представники козацької старшини, згодом українського дворянства, які одержували їх у вигляді пожалувань за добру службу «до ласки войскової» або купували.

Переглянувши відомі описово-статистичні джерела кінця XVIII - початку XX століть, знайти там згадку про хутір предків Пантелеймона Олександровича не вдалося. Хоча в деяких з них, зокрема в «Списку наявних у Малоросійській губернії селищ, із зазначенням, в яких вони містяться повітах і скільки в кожному душ чоловічої статі, що сплачують податки 1799-1801 років» (Ананьєва 1997, 51-52) згадується «Хутор Кулешов з трьома платниками податків. Але це не хутір Кулішів у воронізьких лісах (Калишев, як він зазначений на карті Чернігів-

ської губернії 1820 року, предків Пантелеймона Куліша) (*див. Додаток 1*), а спадкоємця військового товариша Малоросійського Глухівського полку Леонтія Куліша, який згадується в «Родословной книге Черниговского дворянства» Г.А. Милорадовича за 1702 рік (Милорадович-1, 296-297). До речі, кулішезнавці вважають, що від іншої гілки Леонтія Куліша, а саме його другого сина Михайла, пішла воронізька династія Кулішів, до якої й належав письменник. Глухівський дворянин, військовий товариш Григорій Андрійович Кулешов (так писалося вже їхнє прізвище) володів цим хутором, про що повідомляється в Ревізьких сказках за 1795 рік. Подушний податок платили троє його селян (Державний архів Сумської області, ф.132, оп. 2, спр. 302, арк. 473). Крім цього хутора, під Глуховом був ще один хутір Кулішів, який належав іншому спадкоємцю Леонтія Куліша, дворянину, військовому товаришу, рідному брату Григорія, Семенові Андрійовичу (Державний архів Сумської області, ф. 132, оп. 2, спр. 302, арк. 289). Один із цих хуторів містився за дві версти від Глухова, інший – за сім. А хутір Кулішів, що був розташований у воронізьких околицях, гадаємо, захорався в зазначеному виданні «Списки наявних у Малоросійській губернії селищ...» під назвою «містечко Вороніж з хуторами», в якому 1957 осіб обкладалося подушним податком (Ананьева 1997, с. 52).

Отже, документальним підтвердженням існування хутора Куліша в ті часи може слугувати тільки карта Чернігівської губернії 1820 року. На ній, окрім «хутора Малишева» («Кулишева», на карті, мабуть, помилка), розташовувалися на тій самій маківській дорозі, але дещо ближче до Воронежа, хутори Свиридонін і Пішовця. Щоб в'яснити, хто з Кулішів міг бути першим власником хутора, довелось опрацювати наявні за XVIII-XIX століття метричні й сповідальні книги воронізьких церков. Та про першого власника можемо мати тільки здогади. Оскільки власниками хуторів ставала козацька старшина, яка отримувала землі за особливі заслуги, то таким міг бути «атаман сотенный воронежский Иван Кулиш, чрез многие годы будучи в той должности, продолжал службу безпорочно по смерть свою...» (Лазаревський 1898, 63). На цій посаді, за пропозицією самого воронізького сотника Андрія Холодовича, він був з 1759 року. Хоча й предок Івана, військовий товариш Михайло Кулішенко, теж міг отримати землі під хутір. Але

жодного гетьманського універсалу на отримання земель воронізькими Кулішами поки що не знайдено. До речі, у 2010 році були проведені археологічні дослідження на місці колишнього хутірського поселення Кулішів науковим співробітником заповідника «Глухів» Юрієм Коваленком. Тоді було знайдено декілька старовинних монет. Найдавніша з них сягає польських часів, а саме руїни містечка Воронежа королем Яном Казимиром 1664 року. Можливо, предки Пантелеймона Куліша володіли цими землями вже в ті роки. Як би там не було, але перше підтвердження про законне володіння хутором маємо тільки на Якова Івановича Куліша, старшого сина воронізького сотенного отамана Івана Куліша, рідного брата Пантелеймоного діда – Андрія.

За 1796 рік знаходимо записи метричної книги Михайло-Архангельської церкви такого змісту: «В хуторе дворянина Якова Кулеша в женщины Мотроны Б...(нерозбірливо – *Н.М.*) родился блудноприжитый сын Мокий...» (Державний архів Чернігівської області, ф.679, оп. 4, спр. 507, арк. 2). Другий запис за цей же рік: «Умре в пасеке дворянина Якова Кулеша служитель Семен Напрасник 65 лет» (Державний архів Чернігівської області, ф. 679, оп. 4, спр. 507, арк. 5).

Яків Куліш був чоловіком розумним. Про нього відомо, що служив писарем воронізької сотенної канцелярії, потім став курінним отаманом (1773-1781). Коли Яків Іванович через хворобу подав у відставку, то за добру службу отримав чин сотенного старшини (отамана). Воронізький дослідник-краєзнавець І. С. Абрамов у одній зі своїх статей розповідав, що жив Яків Куліш десь у центрі Воронежа, бо двір писався під номером й належав до парафії Михайло-Архангельської церкви: «Двор 11-й. Двор и дом апштетованный. Атаман сотенный Яков Иванович Кулиш 35 лет...» (Абрамов 1905, 157). Цей запис датується 1788 року. Народився Яків приблизно 1753 року. Мав дружину Марію Григорівну, сина Олександра та доньку Єфросинію. Пізніше, як видно з вище поданих записів метричних книг, Яків Куліш разом із дружиною переїхав із Воронежа на постійне мешкання в хутір.

Спробуємо з'ясувати, чому саме Яків Куліш став власником хутора. Коли цей хутір отримав саме він за свою добру службу, то зрозуміло. А якщо хутір спочатку належав Іванові Кулішу? Адже в Івана було троє синів – Дем'ян (старший, роки життя

не відомі), Яків (середній, приблизно 1753 р. н.), Андрій (молодший, приблизно 1761 р. н.). Завдячуючи знайденому І.С. Абрамовим в архівах Соборно-Михайлівської церкви документу, дізнаємося про смерть Дем'яна ще при малолітстві Якова й Андрія, тому можемо зробити висновок про те, чому хутір успадкував Яків (Абрамов-3 1931, 46). Виявляється, що Дем'ян помер майже одночасно зі своїм батьком Іваном, Андрій був ще малий, а Яків, як найстарший із живих нащадків, отримав право власності на хутір, хоча частка Андрія там, звісно, була. Записи сповідальної книги Трисвятительської воронізької церкви за 1787 рік, подаючи відомості про козака Андрія Івановича Куліша 26-ти років, засвідчують, що серед слуг він мав пасічника Данила Тимофійовича (Державний архів Сумської області. Ф. 712, оп. 1, спр. 209, арк. 66). Був пасічник, значить була й пасіка, тобто хутірське поселення. Можливо, за згодою братів Яків одноосібно володів хутором, але Андрій теж мав там свою пасіку, а дохід від земельних угідь ділили між собою. Короткий земний шлях був відміряний дідові Пантелеймона – Андрієві Кулішу. Одружившись дуже рано в 1780 році (було йому тоді 18-19 років), також рано і помер, маючи лише 32 роки (Державний архів Сумської області, ф. 712, оп. 1, спр. 168, арк. 200).

У київських архівах та приватних колекціях знаходиться розпорошена на окремі документи судова справа, яка розглядалася в Глухівському нижньому земському суді під назвою «О незаконнорожденном младенце священника Димитрия Пясецкого дочерью Ульяной на хуторе дворянина Якова Кулеша» за 1807 рік, знайдена І.С. Абрамовим у Воронежі в 20-х роках ХХ ст. Удалося знайти три фрагменти (в різних архівах), що стосуються цієї справи, і на їхній основі сформувавши уявлення про цей хутір. Був він однодвірним. Хата складалася зі світлиці, пекарні, сіней. У дворі знаходилася винокурня й хлів для худоби. Мав власник хутірських угідь, Яків Іванович Куліш, двох найманих працівників, козаків із сусіднього села Собичева – Прокопа Якименка та Івана Юрченка. Наведемо на підтвердження витяги з цієї справи: «Работник Якова Кулиша, козак села Собичева Прокофий Якименко лет имеющий от роду 23 под присягою показал: он, Якименко, живучи работником в хуторе дворянина Кулеша...» (Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, ф. 1, од.зб. 16801, арк. 3).

До якого саме року Яків був власником хутора, напевне сказати не беремося, бо не відома дата його смерті. Та вже за 1818 рік у метричній книзі воронізької Трисвятительської церкви знаходимо запис, що в Олександра Куліша (батька Пантелеймона) помер пасічник (Ситий, Федорук 2010, 137). За 1828 рік в метричній книзі Соборно-Михайлівської церкви значиться: «13 мая умре козак села Чорторыг жительствующий в пасеке Кулешовой» (Державний архів Сумської області, ф. 1141, оп. 1, спр.2, арк. 84 зв.). Ще одна згадка в цьому ж документі про хутір, власником якого теж був Олександр Андрійович: «В фугторе дворянина Александра Кулеша, проживающей козачки Мотроны Максименковой умре сын Дмитрий» (Державний архів Сумської області, ф. 1141, оп.1, спр. 2, арк. 85).

Цитуючи ці записи, слід наголосити, що в метричних книгах дуже чітко констатувалось, де народилася й померла людина. Недобросовісним дослідникам, які уперто твердять нічим не підтвержені свідчення про народження Пантелеймона на Кулішовому хуторі, наведу ще раз мовою оригіналу запис Трисвятительської церкви містечка Вороніж від 26 липня 1819 року про народження Пантелеймона Куліша: «Отъ дворянина жителя Воронѣжскаго Александра Кульша и жены его Екатерины Иоанновой дочери родился сынъ Пантелимон крещень сего іюля 27 го числа приходскимъ священникомъ Ілариономъ Безпалымъ, восприемникъ былъ ему отъ святого Крещенія дворянинъ Евфимъ Симеоновъ сынъ Шкура» (Ситий, Федорук 2010, 137). Не був Кулішів хутір постійним місцем проживання родини Олександра Куліша, там мешкали тільки його наймані працівники. Невже б, Катерина Іванівна поїхала на хутір згрібати сіно, перебуваючи на останніх днях вагітності. Поховавши всіх своїх попередніх дітей, чи могла вона так необачно поставитися до її останньої надії на спадкоємця? А ще не треба забувати, що на той час не було пологових будинків, а тільки баби-повитухи, котрих у Воронежі можна було порахувати на пальцях. Не могла згорьована мати ризикувати життям, можливо, її останньої дитини. Коли ж припустити, що пологи в Катерини Іванівни почалися на хуторі й Панько з'явився на світ там, то про цей факт він неодмінно сповістив би у своїх автобіографічних спогадах.

Було б нечесно, коли б ми написали, що Кулішів хутір не відіграв ніякої ролі в житті Пантелеймона Куліша. Хоча й бував

він там тільки в дитячі роки в літній час, коли, за його ж спогадами, «Отець Куліша, під час косовиці й медового збору, забирає до себе всіх домочадців на хутір, у пасіку. То в його була, сказати б, Січ запорозька. Там він пробував почасти один з дідом-пасічником» (Шокало 2005, 100), але залишилися в його душі теплі спогади про той «пустынний уголок, под которым по воле Божьей взошла звезда моя» (Федорук-1 2005, 172). Як майстер художнього слова, Пантелеймон Олександрович дуже образно описав у автобіографічній повісті «Жизнь Куліша» (1867) той батьківський хутірець: «Мусимо вернутись у Кулішів хутір під Вороніжем. Там сіножаті з вігlastими березами, осиками, дубами, густі гаї сусідні, пасіка з таємничим дідом...» (Шокало 2005, 101). Є згадка про батьківський хутір і в художніх творах П. Куліша «О том, что случилось с козаком Бурдюгом на Зеленой неделе» (1839), «История Ульяны Терентьевны» (1852).

Сумна доля цього хутора, як і самого Олександра Андрійовича Куліша. Останній раз Пантелеймон відвідав той милий серцю куточок у грудні 1846 року. Приїхавши у Вороніж, щоб відвідати батька, вдома його не застав. На той час Олександр Андрійович, овдовівши, зійшовся поза шлюбом із якоюсь жінкою (її ім'я не встановлено), можливо, своєю наймичкою й перебрався на постійне мешкання в хутір. Там син і знайшов його.

Ось як згадує П.Куліш про той візит на малу батьківщину у своєму «Щоденнику»: «Был на родине в м. Воронеж и испытал самые тяжелые чувства. Родительский дом мой почти пуст. В нем живут люди злые и развратные. Отца нашел я в хуторе в самом жалком положении. Я привез ему некоторые подарки, я хотел устроить его домашний быт иначе, поручив его заботам моей кумы и крестницы и высылая понемногу денег...» (Кіржаєва 1993, 49). Мрія Пантелеймона Олександровича не збулася. Батько помер невдовзі після візиту сина, а саме, 14 січня 1847 року. Похований Олександр Андрійович Куліш 16 січня, як записано в метричній книзі Соборно-Михайлівської церкви містечка Вороніж, на «кладбище прихода» (Державний архів Сумської області, , ф. 1141, оп.1, спр. 2, арк. 117 зв.).

Звідки воронізький учений-краєзнавець І. С. Абрамов дізнався, що Олександр Куліш покоїться на Кулішевому хуторі, не відомо. Адже саме він перший подав версію, що могила Пан-

телеймоногового батька, за якою у свій час доглядав І.С. Абрамов разом з воронізькими учнями-гуртківцями, знаходиться саме на місці колишнього хутірського обійстя Кулішів. Документальних свідчень тому немає, отож невідомо, чия то була могила. Як зазначено вище, під час археологічних досліджень на місці хутора Кулішів ніякого поховання не було знайдено (можливо, не там шукали – *Н.М.*). Вважаємо, що Олександр Куліш, як і всі покійні мешканці колишнього кутка Кулішівка або Трисвящина, що належали до парафії Трисвятительської церкви, поховані на північній частині Миколаївського (у народі, Никольського цвинтаря), що й підтверджують давні поховання, свідчення старожилів та нащадків по лінії Пантелеймоногового брата Миколи.

Чому сумна доля Кулішевого хутора? Тому, що після смерті Олександра Андрійовича, спадкові 15 (із 30 батькових) десятин Пантелеймоної землі (оранка та сінокоси) були продані в рахунок боргу. Пантелеймон Куліш завинив друкарні Університету Св. Володимира 437 р. 81 к. сріблом за друк його творів «Украина» й «Михайло Чарнышенко, или Малороссия за 80 лет назад». Краєзнавець із міста Шостка В. Терлецький знайшов у «Черниговских губернських відомостях» за 1853 рік оголошення-виклики про продаж цього хутора, що друкувалися десь з лютого по березень. З цих оголошень можна скласти уявлення про садибу: «В Глуховском уездном суде – имение бывшего учителя Пантелеймона Кулеша, заключающееся в хуторе с разною постройкою и при нем пахотными, лесными и сенокосными землями, состоящее по дороге с местечка Воронезжа на селение Маков – мерою 7 десятин 1217 кв. саж. – оцененное в 222 р.» (Терлецький 2005, 101-102). Як відомо, П. Куліш мав намір відвідувати хутір, а на старість переселитися туди на постійне мешкання. Для цього він навіть пропонував своєму воронізькому другові дитинства Петру Омеляновичу Чуйкевичу викупити в нього цю землю. У листі до дружини Ганни Білозерської-Куліш є такі рядки: «Получил письмо от мамы, которое при сем прилагается, и от старого Чуйкевича, который уведомляет, что на мой хутор находится два помещика, один дает 1000 рублей ассигнациями, а другой 1500, но этот последний желает, чтобы я приехал и отдал свою часть. Я отвечал Чуйкевичу, что не продам никому, кроме его самого, и не прошу с него больше 1000, а между тем написал к молодому

Чуйкевичу, что продаю с условием, чтобы он мне продал обратно за ту сумму, которая мне пожелается. Это единственное средство сберечь мои леса и прочее добро от совершенного истребления. Чуйкевич пишет, что лошадей остается только 6, а было 20, пчел 7 ульев, а было не меньше 40» (Федорук-1 2005, 274).

Також у Пантелеймона Куліша була мрія поселити на хуторі його воронізьку похресницю Олену Вовківну (справжнє її прізвище Вовкотеча – *Н.М.*) разом з її матір'ю-вдовою. Але не судилося. Хутір знаходився в судовій тяжбі до 1856 року: «... було ухвалено рішення продати Кулішеву частину, щоб сплатити борг друкарні. Чернігівський губернатор доручив зробити це Глухівському повітовому межовому судові. 30 червня 1850 року управа Університету св. Володимира повідомила управління шкільної округи про те, що друкарня дістала з Глухівського суду 248 руб. і 3,4 коп. сріблом з продажу Кулішевої землі. Однак ця інформація була неостаточною: акт купівлі у вищій інстанції не було затверджено й гроші повернули покупцеві. Після повторного продажу землі в 1856 році друкарня отримала суму 241 руб. сріблом, тобто на 7 руб. і 3,4 коп. сріб. меншу, ніж раніше» (Федорук-2 2009, 564). Земельний спадок П.О. Куліша дістався «якомусь урядовцю Рябцову» (Павлушков 1927, 134).

Шосткинський краєзнавець В. Кириєвський встановив цю особу. Ним був Рябцов Іван Іванович, що «працював цейхвартером (завскладом) на Шосткинському пороховому заводі. Одна з його садіб знаходилася за Глухівською заставою ліворуч дороги на Локотки (нині мікрорайон м. Шостка Сумської області – *Н.М.*), так званий старожилами Рябцов сад» (Кириєвський 2019, 168-169).

Друга частина хутірської землі, як відомо, дісталася дітям Миколи, старшого Пантелеймонового брата по батькові. За метричними книгами Соборно-Михайлівської церкви м. Вороніж встановлено народження двох дітей у подружжя Миколи Олександровича Куліша та його дружини Мотрони Симонівни (у дівочтві Онопрієнко). Це син Григорій (1831р. н.) й донька Ганна (1834 р. н.). Воронізький дослідник І.С. Абрамов у своїй статті «Розшуки про П.О. Куліша й його батьківщину», покликаючись на свідчення місцевого краєзнавця-самоука Д.Є. Макаренка, писав: «У П.О. Куліша була сестра, що

одружилася з панотцем із села Дубовичів (нині Кролевецький район Сумської області – *Н.М.*). Частину спадщини, що одержав панотець як посаг, продав він жителеві посаду Шостки – Рябцеві, а той розпродав землю місцевим селянам» (Абрамов 1931, 47). Дуже жаль, що Іван Спиридонович Абрамов, з якихось не відомих нам причин, не зміг особисто поспілкуватися з воронізькими нащадками П. Куліша, які були ще живі (зокрема, чоловік Ганни Миколаївни Куліш, Андрій Новик, помер у 1915 році, а про її сина Василя ще маємо свідчення за 1924-25 роки), і подати нам точні відомості й про родину П. Куліша, і про батьківський хутір. За нашими останніми дослідженнями, що підтверджуються свідченнями нащадка Ганни Миколаївни Куліш (у заміжжі Новик) Івана Арсентійовича Свистуна, 1961 року народження (прапраправнука Ганни), стало відомо, що другою частиною землі Олександра Андрійовича Куліша, дійсно, володіли діти Ганни та Андрія Новика. Місце розташування цих земель, на яке вказав І.А. Свистун, співпало з тим, яке описував П. Куліш у своїх спогадах, що й підтверджує правдивість нашого дослідження. Зокрема, бабуся Івана Арсентійовича, Христина Герасимівна Новик, дружина Никифора Григоровича Новика (внука Ганни Миколаївни Куліш), передала сімейні спогади про землі Новиків. Вона повідала, що Григорій Андрійович Новик (син Ганни), більшу частину землі віддав її чоловікові Никифору, як найменшому синові, з яким збирався доживати. Через це старші Никифорові брати, Василь і Григорій, були дуже ображені. Показав нам Іван Арсентійович і місце колишньої хати свого прадіда Григорія Новика (до речі, на цьому обійсті й живе родина Івана Свистуна), і могили діда Никифора, бабусі Христини, прадіда Григорія. Знаходяться вони на північній частині Миколаївського цвинтаря. Це утворює нас у думці, що саме там і знаходиться сімейне кладовище Кулішів і Новиків.

Де подівся Григорій Миколайович Куліш (племінник Пантелеймона Олександровича) після закінчення Новгород-Сіверської гімназії, з'ясувати не вдалося. Чи мав він спадкові землі під Воронежем, чи віддав (продав) сестрі, теж не відомо. Не знайшли ми й сестру, що, за свідченнями І.С. Абрамова, вийшла заміж за панотця з села Дубовичі. Як відомо, рідна сестра Олександра Андрійовича Куліша (батька письменника), Дарія, побралася з якимось воронізьким Котляром й померла

молодою. А двоюрідні сестри Пантелеймона Олександровича (доньки дядька Романа, рідного брата Пантелеймоного батька) вийшли заміж: Олександра за дворянина з села Ображіївка (приблизно за 20 км від Воронежа) Василя Боровика, Наталія побралася з місцевим дворянином Йосипом Шкурою. Племінниця Ганна, як зазначалося вище, стала дружиною дворянина Андрія Новика, що мешкав по-сусідству.

У свій останній приїзд до Воронежа (1857 рік) Пантелеймон уже не згадував про батьківський хутір. Чи жив хто в тому поселенні, чи новий господар зніс старі будівлі й збудував нові, про це свідчень не маємо. Є записи І.С. Абрамова за 1925 рік: «В сучасний мент від Кулішевого хутора zostались тільки сліди. Збереглися тільки останки саду: старі яблуні й груші. В саду є ознаки могили над тілом Олександра Андрієвича Куліша – батька П.О. Куліша. Воронізький гурток краєзнавства торік (1924 р.) лігом зробив ограду навколо цієї могили» (Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, ф. 1, од. зб. 16801, арк. 6). 1931 року в іншій своїй публікації Іван Спиридонович подав такі відомості про хутір Кулішів: «До останнього часу Кулішів хутір належав селянам села Локотків. Садибні будівлі давно вже знесено, і лише старі тіняви осокори й липи та здичавілі яблуні і груші позначають те місце, де був садок та садиба. Під цими яблунями й тінявими липами поховано батька П.О. Куліша – Олександра Андрієвича. Років зо два тому Воронізький гурток краєзнавців обгородив дерев'яною загородою його могилу» (Абрамов 1931, 45). «По війні, – як нагадує Абрамов у газетній публікації 1946 р., – на місці колишнього фруктового саду, який оточував хутірську хату Кулішів, залишилися здичавілі яблуні й липи» (Кириєвський 2019, 170).

За повідомленням мешканки села Гукове, що знаходиться неподалік колишнього хутора Кулішів, Зінаїди Андріївни Боковенко (1939 р. н.), у 50-х роках ХХ ст. місцеві колгоспники для збільшення колгоспних земель розорали Кулішеву могилу й спиляли віковичний дуб, що ріс біля неї.

Зараз про батьківській хутір видатного письменника нагадує тільки символічна дерев'яна конструкція «Дзвін пам'яті», установлена 2005-го року: схрещені високі балки підтримують дзвін (див. Додаток 2). Щороку шосткинська та гуківська громади проводять там урочистості в день народження П.О. Ку-

ліша.

Джерела та література

1. *Абрамов І.* Дед П.А. Кулиша. // Киевская старина. Май. Отд. II. – Киев, 1905. – С.

157.

2. *Абрамов І.* До характеристики оточення, із якого вийшов П.О. Куліш (Лист із м.Вороніж на Чернігівщин, 1920-і роки). Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. Вернадського. Ф. X. Од. зб. 16801, арк. 3-6. – Київ.

3. *Абрамов І.* Розшуки про П. О. Куліша й його батьківщину. // Науковий збірник Ленінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. – Київ, 1931. – Т. 3. – С. 45–51.

4. *Ананьєва Т.* Передмова, упорядкування, коментарі. // В кн. «Список наявних у Малоросійській губернії селищ із зазначенням в яких вони містяться повітах і скільки в кожному душ чоловічої статі, що сплачують податок 1779-1801 рр. Описи Лівобережної України кінця XVIII – поч. XIX ст.». – Київ, Наукова думка. 1997. – 326 с.

5. *Державний архів* Сумської області. Ф. 132, оп. 2, спр. 302, арк. 473.

6. *Державний архів* Сумської області. Ф. 1141, оп.1, спр. 2, арк. 84 зв.

7. *Державний архів* Чернігівської області. Ф. 679, оп.4, спр.507, арк. 5.

8. *Державний архів* Чернігівської області. Ф. 712, оп. 1, спр. 168, арк. 200.

9. *Державний архів* Чернігівської області. Ф. 712, оп. 1, спр. 209, арк. 66.

10. *Кириєвський В.* Кулішів хутір. Родинні та духовні скарги Білозерських-Кулішів. – Київ, 2019. – С. 167-173

11. *Кіржаєва С.* Передмова, упорядкування, коментарі. // В кн. «Куліш П. Щоденник». – Київ, 1993. – 87 с.

12. *Лазаревский А.* Предки П.А. Кулиша. // Киевская старина, Сентябрь. Отд. II. – 1898. – С. 62-65.

13. *Милорадович Г.* Родословная книга Черниговского дворянства. – Санкт-Петербург, 1901. – Т. I. – Ч. 2. – С. 296-297.

14. *Павлушков М.* Куліш у Тулі на засланні. Записки істо-

рико-філологічного відділу ВУАН. – Київ, 1927. – Кн. XIII-XIV. – С.111-143.

15. *Ситий І, Федорук О.* До родоводу Куліша. Український археографічний щорічник. Нова серія. – Київ, 2010. – В. 15. – С. 129–139.

16. *Терлецький В.* Пантелеймон Куліш та його воронізьке оточення у дослідженнях І.С. Абрамова: Літературознавчі студії. // Сіверянський літопис, 2005. – № 6. – С. 99-102.

17. *Федорук О.* Передмова, упорядкування, коментарі. // В кн. «Куліш П. Повне зібрання творів. Листи. 1841-1850». – Київ, Критика, 2005. – Т.1. – 648 с.

18. *Федорук О.* Передмова, упорядкування, коментарі. // В кн. «Пантелеймон Куліш. Повне зібрання творів. Листи. 1850-1856». – Київ, Критика 2009. – Т. II. – 672 с.

19. *Шокало О.* Пантелеймон Куліш. Моє життя. – Київ, Український світ, 2005. – 382 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1



Додаток 2



ІВАН БАГРЯНИЙ: ПСИХОЛОГІЧНО-МІСТКИЙ ТА РЕАЛІСТИЧНО-АСОЦІАТИВНИЙ ПОШТОВХ ДО НАПИСАННЯ РОМАНУ «ЛЮДИНА БІЖИТЬ НАД ПРІРВОЮ»

Творчість І. Багряного розглядалася у багатьох аспектах. Відомо, що більшість прозових творів письменника мають автобіографічний характер. І на початку своєї літературної діяльності, і вже будучи відомим письменником І. Багрянний завжди брав за основу своїх творів правду життя. Змінювалися форми і жанри його доробку, але незмінними залишалися принципи – «всупереч усіляким катаклізмам» людина повинна залишатися людиною. Цього правила він дотримувався завжди. Описуючи побачене і пережите, І. Багрянний висловлював власні думки устами своїх героїв, не «прикрашені» авторською фантазією, вони вражали своїм реалізмом. У більшості студій, присвячених доробку письменника, увага дослідників зосереджується на образах головних персонажів, їх психологічному стані, душевних переживаннях. Наприкінці 40-х років ХХ століття на робочому столі І. Багряного з'являються матеріали відразу до двох романів «Людина біжить над прірвою» і «Сад Гетсиманський». На жаль, довгий час після повернення імені і творчого доробку І. Багряного до українського читача, через брак матеріалів для вивчення, ми не мали змоги вповні простежити історію написання цих прозових творів та визначити мотивацію автора в їх написанні.

Сьогодні, ознайомившись із архівними документами, перечитавши листи, переглянувши робочі матеріали, ми ставимо перед собою завдання узагальнити відомості з історії створення романів «Людина біжить над прірвою» та «Сад Гетсиманський», а також доповнити їх новими фактами.

Оселившись наприкінці 40-х років у Новому Ульмі (Німеччина), І. Багрянний розпочинає роботу над романом «Людина біжить над прірвою». Основним поштовхом до написання такого глибоко-психологічного твору для письменника стала

особиста драма – втрата першої сім'ї. На той час письменник уже вдруге одружений, але біль від втрати не залишав його. Він був певен, що його рідних стратили, оскільки був добре обізнаний із советською системою нищення сімей «зрадників» і «ворогів народу». Тому тоді, далекого 1943-го, після втечі з-під арешту, він не повертається до Охтирки. І весь подальший час вважає себе винним у загибелі своїх дітей і дружини. За свідченнями рідних і друзів, за декілька днів до смерті письменник про щось напружено думав. Мабуть, перегортаючи сторінки свого життя, якимось промовив: «І прошу пам'ятати – я нікого ніколи не зрадив...» (Шерех 2001, 415). Митець вже навіть не сподівався на родинний затишок, коли у таборі для переміщених осіб (Ді-Пі) випадково знайомиться із Галиною Тригуб – молодією хористкою, котра згодом стала його дружиною. І Багрянний був певен, що його першої родини немає серед живих, підтвердженням цього є рядки листа від 28 січня 1954 року до П. Шинкаря: «... колись Ви приїдете до мого міста, рідного, до Охтирки, підете на Соборний цвинтар і там на хресті мого батька й моєї матері прочитаєте моє прізвище. [...] А якщо той хрест власть до того часу висмикне, або бідні люди сплять, то спитаєте на Ниже-Котелівській вулиці номер 51 в того, хто там житиме, хто жив під цим номером раніше. Він скаже [...] що то була за людина й яке вона мала прізвище...» (Багрянний-1 2002, 274). Тобто, у нього не було жодних сумнівів щодо трагічної долі рідних. Тільки 1956 року письменник дізнається, що його сім'я жива і мешкає в Охтирці. Цією новиною І. Багрянний ділиться зі своїм близьким другом Г. Китастином: «12 березня ц. р. з київської радіостанції виступив мій син Борис Багрянний і ляв мене на чім світ стоїть. Мені переслали з американської радіостанції, з Мюнхена, повний текст цього виступу [...] Читав я, сміявся і плакав. Сміявся, бо радий, що діти живі (я все був переконаний, що вони загинули). І так, як і в тебе, – син і дочка. А плакав, – бо дітей пустили в політичний млинок у боротьбі проти батька!» (Багрянний-2 2002, 558). Советська політична машина працювала на випередження. Тоді, 1943 року, родину письменника, як і багато інших родин емігрантів, не арештували і не відправили у заслання. Існували далекоглядні імперські плани НКВС – використати їх (сім'ї) як засіб тиску під час «психологічної війни» проти еміграційних кіл колишньої советської, і зокрема української, інтелігенції.

Дочекавшись слушного моменту, державницька машина переслідування і нищення «згадала» про членів сімей відомих українських емігрантів-«зрадників». Члени їхніх родин, а особливо діти, і стали предметом шантажу, провокацій чи то задля морального тиску на них (емігрантів), чи задля визначення географічно-топографічного місця їхнього перебування. На це вказують непоодинокі випадки звернень уже дорослих дітей (адже пройшло 13 років), що залишилися на території СРСР до батьків, які проживали на чужині.

Із листа Г. Китастого до І.Багряного: «... надсилаю тобі тут точний запис виступу твого сина по радіо. [...] Оформили барбоси виступ дуже гарно, ще й Зою Гайдай припрягли. Зворушливо скомпоновано. Але, думаю, що в тебе вистачить твердості й ясності духу встояти [...] якщо ти хочеш добра дітям, ти не смієш не тільки їхати, а й *будь-що* *посилати* (курсив *І. Б.*), бо ти ж не маленький і сам знаєш, що при першому ж міжнародному ускладненні будуть витягнені такі факти, як листування чи інший зв'язок з закордоном, яко «документи» для репресій проти «ненадійного елемента». Тому краще, як це не боляче, мовчати; взяти серце в руки й анічіірк у відповідь» (Багрянний-1 2002, 560). Зауважимо, що між зверненням сина І. Багряного (12 березня 1956 р.) і відкритим листом сина Г. Китастого (26 червня 1956 р.) проходить трохи більше трьох місяців. Рядки наведеного листа є ще й спростуванням байки про «удар та погіршення здоров'я» І. Багряного через радіо-звернення Бориса Зосимова (син І. Багряного від першого шлюбу, прибрав дівоче прізвище матері, уточнення наше. – *Л. М.*).

Звісно, що і «відповідь» синові, яка блукає інтернет-виданнями (вперше цю цитату навів у своїх спогадах про письменника В. Гришко): «Хоч як не було боляче Івану Багряному, він відповів з гідністю, по-гоголівськи: Якщо ти – Остап, ми з тобою знайдемо спільну мову, а якщо Андрій, то нема чого говорити» (Коломієць, Інтернет-ресурс), – також немає підтвердження. Навпаки, новина про те, що родина жива, додала письменникові сили, як у боротьбі із хворобами (туберкульоз, цукровий діабет, хвороба серця), так і у протистоянні політичним ворогам.

Але тоді, далекого 1946 року, розпочавши попередню роботу з написання роману «Людина біжить над прірвою», І. Багрянний подумки повертається у ті нелегкі роки, коли він після

вимушеної відсутності, оскільки відбував покарання на Далекосхідній землі, разом із дружиною Антоніною Дмитрівною і дрібними дітками, повертається до батьківської хати. На той час мати померла, взаємини ж із братом Федором вже давно не склалися, молодша сестра Єлизавета була занадто юною, щоб надати підтримку, а тут ще й переслідування з боку влади. Єдина відрада письменника – це його сім'я, вірна дружина та діти.

Роман «Людина біжить над прірвою» вибудований із слів вдячності і жалю за минулим родинним щастям. Незаперечним є той факт, що ім'я сина у романі не змінене, правдивими є й спогади-описи подій, місцевості, а також родини, друзів і недругів. Дорога Максима Колота додому, це намагання автора хоча б в уяві зробити той важливий крок, який у житті зробити не вдалося – повернутися додому, – знову бачити родину. Слова посвяти письменника: «Моїй любій дружині Галині Багрянній, уродженій Тригуб, – єдиній моїй опорі в цій страшній людській пустелі – п р и с в я ч у ю їй навіки цю книгу дарую» (Багрянній 1992, 5), – не є блюзнірством по відношенню до втраченої родини. І. Багрянній з особливою ніжністю і турботою ставився до знову здобутого сімейного затишку і щастя батьківства, тому й вдався до цього кроку: пам'ятаю і вдячний минулому – шаную сьогодні.

У фондах Державного архіву-музею літератури та мистецтва України зберігаються нотатки письменника та підготовчі матеріали до роману «Людина біжить над прірвою»: схеми, чорнові записи, плани розділів, проекти діалогів героїв, деякі увійшли до твору майже без змін. Є й перелік варіантів назв роману: «Написати повість про 1943 р. від 20.ІІ по 17.ІІІ «На Голгофу», «Ціна свободи», «Змагання», «Межа реального з смертю», «Серце (15 день поза життя)» (за автографом І. Б) (Архів, арк. 5). Тобто митець працював над назвою твору перебираючи варіанти та складав план майбутнього тексту відповідно до проекту його назви. Дещо з цих роздумів збереглося у архівах автора, тож подаємо повністю, без змін: «Серце». Повість від 20.ІІ до 17.ІІІ.43 р. Повість з одної біографії. Почати з ридання дитини» (Архів, арк. 6). Серед підготовчих матеріалів є робочі матеріали до планованої І. Багрянним повісті «Серце»: «СХЕМА. 1. Хрестини. В ім'я чого? Завдання – показати сильну й цільну людину (Людина не хоче вмирати!) І вже як

він став один по цей – не той бік – йому раптом захотілося жити наперекір всій брехні й подлости. Він згадав – наказав офіцеру проявить людське серце. – І «Дай людям хліб». І вартового.. І робітники нак... а над усім великі променисті чисті очі сина і йому захотілось жити. Дійти. Божевільний. Той який колись в юнацькі роки на світанку його життя» (Архів, арк. 7). На наше переконання, сцена із вимогою дати полоненим німецьким солдатам хліб, є переломним моментом життя Максима Колота, оскільки саме після цього випадку у героя роману виникає бажання жити: «Щось сталося грандіозне, що не давалося просто так схопити розумом. [...] Ще півгодини тому йому було байдуже, а тепер... Тепер йому не хотілося вмирати так просто. Ні!» (Багрянний 1992, 147). До цієї схеми І. Багрянний навіть занотовує у своїх робочих записках мету і завдання першого розділу майбутнього твору: «Щастя, мудрість, сенс, велич – лежить в мені самому: «Серце здібне марити – творити чудеса (підкреслення І. Б.). Народ здібний любити – ніколи не вмере, а має колосальну силу» (Багрянний фонд 1186, арк. 7).

Остаточний план до тексту твору ми знайшли серед чорнових записів письменника, які зберігаються у фондах Державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Він складає більше тридцяти позицій: 1. Вступ 2. На руїнах церкви після бомбардування: 2. а) відступ автора 2. в) відступ автора 3. Період бомбардування 4. Арешт 5. Черевики 6. Охтирка 7. Тюрма (по Широкій) 8. Евакуація. Похід смертників (підкреслення І. Б.) 9. Марш вночі 10. Тюрма біля. 11. Рябин 12. В Писарівці 13. Грайворон 14. Борисовка. Втеча (підкреслення І. Б.) 15. В гостях у сержанта 16. Зустріч з своїми. Арешт 17. Втеча. В Грайвороні. Рух вперед 18. В снігу (підкреслення І. Б.). Ніч. Вихула 19. Туман. Вихід на шосе. Арешт. Втеча. 20. Повзком (на череві по снігах – уточнення І. Б.). 21. «Тріумфальний марш». Зустріч 3-х (торбешників) іще зустріч 3-х (підкреслення І. Б.) 22. «Божевільна ніч». Слід на воді (первісна людина, вовчий інстинкт). 23. Замерзання (під корою) 24. Божевільний день (втрати в Яблунівці) 25. Метання. В гостях у чиєїсь матері 26. Штурм нічний. В Рябині 27. Марш по мінованому шляху 28. Гарбузи 29. Степами в гарячці (підкреслення І. Б.) 30. Пісня пісень 31. Дім (підкреслення І. Б.) 32. Кінцівка» (Багрянний фонд 1186, арк. 5) Зазначимо, що І. Багрянний, у процесі написання роману, чітко дотримувався плану – всі пункти розкрито у тексті твору. На

цій же сторінці примітка: «30 друк аркушів = 320 (перекреслено *І. Б.*) 480 стор.» (Багряний фонд 1186, арк. 5), – отож, автор задалегідь визначив обсяг майбутнього роману.

Оскільки у тексті плану нараховується значна кількість назв населених пунктів: Охтирка, Рябина (колишня назва Стара Рябина – *Л. М.*), Писарівка (Велика Писарівка – *Л. М.*), Грайворон, Борисовка, Яблунівка, Гарбузи, хочемо зауважити, що це є дійсні географічні назви сіл і міст Сумської та Білгородської (Росія) областей. У підготовчих матеріалах до роману є запис *І. Багряного*, у якому він безпосередньо визначає завдання першого розділу: «Завдання I-го розділу постає втім щоби дати зав'язку, відправну точку (психологічну): Сильний (безперспективний) приречений (усі уточнення в дужках – *І. Б.*)» (Багряний фонд 1186, арк. 7). Тобто, автор приділяв особливого значення розкриттю внутрішнього світу головного героя.

Авторські нотатки також містять уточнення, щодо зображення характерів персонажів, мотивації дій, вчинків тощо: «1) Максим – уособлення нової України роб-сел... на короткий час психологічний занепад від даної тяжкої ситуації. Потім перемагає. 2) Намалювати ситуацію (підкреслення *І. Б.*) – атмосферу, в якій все відбувається і якою зумовлена ілюзія. 3) Навести перші штрихи безхребетного інтелегента – «оптиміста духа», «бівшого» ... Соломона. 4) Натякнути «побіжно» на родинний стан Максима. Він знав, що йому треба вмирати, а тому (слово нерозбірливо) хотів втрутитись, зімкнути родинні зв'язки, приготувати до смерті неминучого. Він уже не хотів упиратися... Пощо? Мотив це: – Максим зі страшенним титанізмом чекав побачити «які вони стали?». (Багряний фонд 1186, арк. 8). На нашу думку, автор намагався створити логічну мотивацію вчинків художнього образу Максима Колота та його антипода Соломона.

Письменником також було упорядковано «словник», до якого увійшли місцеві, тобто охтирські, діалекти, жаргонізми, русизми, терміни, що згодом автор використав у діалогах персонажів роману.

Сьогодні доступними є не тільки робочі матеріали, які стосуються роботи автора над текстом майбутнього твору, більше того, маємо змогу ознайомитися із рукописом (автографом) (Багряний фонд 1186, 37) роману та машинописним текстом із правками митця (Багряний фонд 1186, 30). Дослідивши ру-

кописи І. Багрянного (автограф роману «Людина біжить над прірвою») (Багрянний фонд 1186, 30), ми із впевненістю можемо стверджувати, що роботу над текстом твору було розпочато 1946 року. Що стосується рукописного варіанту твору (автограф), то звісно, він є невичерпним джерелом досліджень. Уважно дослідивши чорновий варіант тексту роману, зазначимо, що письменник дуже скрупульозно виписував схеми до окремих розділів роману.

Оскільки нас цікавить творча лабораторія письменника, його робота над текстом, то можемо стверджувати, що існує ряд відмінностей між рукописами – *автографом та машинописним варіантом роману із правками автора*.

Наведемо деякі з них: 1. Якщо машинописний текст складається із двадцяти шести розділів, то у рукописному варіанті (автограф), крім поділу на розділи, автор поділяє роман на *дві* великі частини, та застосовує оригінальну нумерацію розділів (докладніше розглянемо нижче). 2. Друкований варіант (машинопис) автор не нумерував цифрами, а писав прописом. Наприклад: «Розділ перший», «Розділ другий» і т. д. 3. Назви розділів (зміни): – У машинописному тексті із правками автора тільки чотири розділи мали назви: Розділ третій – Дві нотатки на полях Розділ чотирнадцятий – «Янгол» Розділ двадцять другий – «Милосердя» Розділ двадцять п'ятий – «Пісня пісень» Натомість у рукописному тексті твору, більшість розділів мали назви, що відповідали пунктам схеми до роману: «Перша частина» : IV – Слово до читача. Відступ авторський VII – Якась блискуча феєрія. Ожеледиця До VII розділу «Першої частини» роману письменником було занотовано: Схема. Переломний момент (підкреслення – *І. Б.*). І раптом йому захотілось жити... а) після сцени з хлібом? в) після сцени «Забиття поранених»... X – Тюрма на Широкій 4. На титульній сторінці «Другої частини» І. Багрянний зазначив – «Головна». 5. «Друга частина» роману розпочиналася розділом I-а (замість логічного XIV - го), тобто, нумерація тексту йде паралельно «Першій частині» (I – I-а). Автор таким чином визначив «межу», від якої бере початок шлях героя додому. 6. Назви розділів «Другої частини – головної»: I-а – «Янгол»: III-а – «Грайворон!» VI-а – «Туман» VII-а – VIII – «Дві зустрічі 3-х» X-а – «Милосердя» XIII-а – «Мати» XIV – «Гарбузи» (починаючи з цього розділу, індекс «а» автором не використовується). Таким чином пись-

менник позначив закінчення мандрівки Максима Колота. Хутір Гарбузи був розташований настільки близько до Охтирки, що його вважали передмістям XV – «Пісня пісень» 7. У тексті рукопису (автограф) до XVI-го розділу є нотатки із зазначенням того, що має бути у цьому розділі: XVI – По садах цвіли вишні... В кінці мусить бути: а) Доля Колота; в) Доля Костика; с) Ні на Схід, ані на Захід... він буде Оскільки сюжетна лінія образу Костика раптово обривається у шістнадцятому розділі (чергова втеча з-під варти), І. Багрянний мав намір усунути цей недолік. Але, через невідомі нам причини, це не було зроблено. XVII – Після повороту й одужання Колота XVIII – Доля Колота Розділ останній «Розділ останній» є своєрідним епіграфом до роману. На останній сторінці рукопису роману (автограф) міститься запис автора: «Особливо-ж категорично забороняю цю книжку брати в руки сучасним українським попам (обох віросповідань)», яка наштовхує на думку про неоднозначне ставлення І. Багряного до представників духовенства.

На багатьох сторінках робочих матеріалів, а саме у «текстах» самих схем виділено «головне». На нашу думку, автор намагався як можна точніше дотримуватися складеного ним загального плану роману задля цілісної структури тексту. За приміткою зробленою І. Багрянним, можна із впевненістю встановити точну дату завершення роботи над романом: «Закінчено 25/III 49 р.» (Багрянний фонд 1186, арк. 7).

Оскільки роман має автобіографічні спрямування, письменник, розподіливши текст на дві частини (у робочому варіанті твору), підкреслив важливість дороги додому Максима Колота. А ось «зникнення» назв до деяких розділів, на нашу думку, пояснюється намаганням митця сконцентрувати увагу читача на найбільш значущих, переломних моментах у мандрах головного героя.

Можемо також зазначити, що структура тексту у варіантах: *машинопис із правками автора* та остаточний варіант – *книга*, також мають деяку відмінність. Отож, у авторському варіанті текст твору складається із XXVII розділів і як післямова – «РОЗДІЛ ОСТАННІЙ». У виданні роману 1992 року (відповідальний за випуск В. В. Чухліб) XXVI розділ є заключним. Примітка «Друкується за виданням: «Видавництво «Україна», Новий Ульм – Нью-Йорк, 1965», – є свідченням того, що на момент виходу роману в Україні, В. Чухліб не мав можливос-

ті ознайомитися із рукописами (автографом, машинописним текстом) І. Багряного. Як зазначає О. Коновал: «Після смерті І. Багряного його дружина Галина передала рукопис твору «Людина біжить над прірвою» Андрієві Глиніну, а той переслав в США Василеві Гришкові для приготування до друку» (Багрянний-2 2002, 472). Отож зміни внесено В. Гришком, який редагував рукопис.

Працюючи у рамках нашого дослідження із чорновими варіантами твору, можемо зауважити, що на нашу думку у результаті редагування текст зазнав значних лексичних та стилістичних правок, роман втратив ту своєрідність, що притаманна багряннівській прозі (говірки, ліричні відступи, уточнення). Коли пригадати реакцію письменника на редакторські зміни у романі «Тигролови», зроблені В. Чапленком, то, на нашу думку, І. Багрянний не схвалив би значних правок В. Гришка. Готуючи до видання двотомник творів письменника (2006), О. Шугай додав до вже існуючого варіанту роману (за В. Чухлібом) «РОЗДІЛ ОСТАННІЙ», але під назвою: «Додатковий останній розділ авторської редакції» (Багрянний 2006, 375-378).

Хочемо зауважити, що є неточності і щодо хронологічних рамок роботи письменника над текстом: І. Багрянним у рукописах вказані – 1946 – 49 рр., а у виданнях роману, починаючи із 1992 року, початок роботи над твором зміщено на два роки – 1948-49 рр. Із листування письменника та його приміток на полях рукопису, можна зробити висновок, що у період роботи над романом «Людина біжить над прірвою» він захоплюється працями російського філософа і письменника М. Бердяєва. У одній із студій відомого філософа, що має назву «Нова релігійна свідомість» є думка про генетично-релігійний зв'язок людини з історичним минулим: «Бажання зберегти органічний зв'язок з живою конкретністю історії, не відриватися від того, що в релігійному минулому злилися в єдине плоть і кров [...], оскільки наше живе відношення до історичного минулого засноване знову-таки на релігійному його сприйнятті, оцінка минулого, зближує нас з реальним і рідним» (Бердяєв інтернетресурс, 250). Думка М. Бердяєва суголосна із роздумами митця озвучена через головного героя роману Максима Колота, який розмірковує про духовність особистості на руїнах собору: «... якась невидима сила привела його сюди, щоб попроситися з цим місцем [...] Задумавшись він стояв над руїною... Ні

не просто над руїною, а над страшною руїною [...] привалило частину його душі, загрожуючи ще й привалити й похоронити все» (Багрянний фонд 1186, 31).

Після завершення роботи над романом, через фінансову скруту та проблеми у видавництві, І. Багрянний, не мав можливості видати твір відразу. Власних коштів у нього не було, а спонсорської допомоги ледь вистачало на лікування. До того ж підходила до завершення робота над іншим дітищем письменника – романом «Сад Гетсиманський», який видавався автором більш вагомим. 1953 року І. Багрянний наважується на авантюрний вчинок: він звертається до свого близького товариша І. Дубинця, який на той час проживав з родиною в північній Америці, із проханням: «Я хотів би переслати один рукопис (один примірник «ЛЮДИНА БЖИТЬ НАД ПРІРВОЮ») – (виокремлено І. Б.) комусь на збереження, щоб не загинув тут на випадок чого, але не знаю, *кому* (тут і далі виокремлення назви твору та курсив – І. Б.) його надіслати, *кому* нав'язати цю мороку. Чи не взявся би ти прийняти цю річ на збереження? Це грубий рукопис (машинопис) сторінок на 400 (чотириста). Напиши» (Багрянний-2, 495).

Працюючи над текстом твору, письменник наново переживає свій біль: розлуку з рідними, арешт, бомбардування і порятунок від розстрілу. Автор намагається через образ головного героя переосмислити, пережити все, що відбувалося з ним навесні 1943 року, і, повернутися до сім'ї. Невипадково провідна ідея роману, зазначена автором, – будь-що вижити і повернутися до рідного дому. Адже, як зазначив сам митець: «Мотив це: – Максим зі страшенним титанізмом чекав побачити «які вони стали?» (Багрянний фонд 1186, арк. 8). У психології цей стан має назву *фрустрація*: коли людина відчуває неможливість досягти поставленої мети.

У нашому випадку для письменника є неможливим зміна перебігу життєвих подій, але він зміг змінити їх у художньому світі. По смерті І. Багряного твір було вперше надруковано в США. Запитання, чому саме за океаном? – наразі вже не актуальне, бо листування письменника та архівні документи дають точну відповідь на поставлене запитання. Після завершення роману «Людина біжить над прірвою» І. Багрянний починає інтенсивно працювати і завершує роман «Сад Гетсиманський». Видавати його він має за кошти передплатників, тобто чита-

чів, які наперед перерахували певну суму на видавничі витрати. Усвідомлення письменником того, що після загибелі сім'ї «зміг, зумів» вижити, знову має родину, викликає у нього почуття провини. Такий психічний стан людини психіатри діагностують як «глибока депресія ускладнена почуттям власної провини» (Скрипченко 2001, 148). Найчастіше такий стан спостерігається у людей, що пережили трагедію втрати близьких, кожен з них терзає себе думкою: «Як я можу бути щасливим, радіти сонцю і життю, коли найдорожчих людей вже немає на цьому світі?» (Скрипченко 2001, 254). Автор роману «Людина біжить над прірвою» через свого героя намагається наново пройти «дантове коло» страждань, спокутуючи власну провину, через брак можливості зарадити обставинам минулого.

І. Багрянний усвідомлював, що життя не визнає «чернеток», його пишуть відразу «начисто» – минуле змінити неможливо. У той же час психотерапевти радять писати про найболючіше, зображувати його у малюнку для того, щоб реципієнт таким чином позбувся негативних емоцій. Отож, письменник не тільки писав свій роман про власні страждання, а й підсвідомо лікував свою душу.

Джерела та література

1. *Багрянний І.* Вибрані твори. У 2 т. – Київ, Юніверс, 2006. – Т.2. – 704 с.
2. *Багрянний І.* Листування (1946–1963). У 2 т. – Київ, Смолоскип, 2002. – Т. 2. – 683 с.
3. *Багрянний І.* Людина біжить над прірвою. Український письменник. – Київ, 1992. – 320 с.
4. *Багрянний І.* Людина біжить над прірвою. Роман. Розділи I–XI. Машинопис з правкою автора 1948 р. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Фонд 1186. Опис 1 Справа 1. 181 арк.
5. *Багрянний І.* Рукопис. Людина біжить над прірвою. Частина I. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Фонд 1186. Опис 1. Справа 3. 230 арк.
6. *Бердяев Н.* Новое религиозное сознание и общественность. Електронний ресурс, режим доступу http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1907_2_250.htm [Дата останнього доступу, 30.08.2018].

7. Скрипченко О., Долинська Л., Огороднійчук З. Загальна психологія «А.П.Н.». – Київ, «А.П.Н.», 2001. – 464 с.

8. Коломієць В. Іван Багряний: Чужий завжди і для всіх Електронний ресурс, режим доступу <http://www.4post.com.ua/kult/print/27697.html> [Дата останнього доступу, 25.08.2018].

9. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Фонд 1186, Опис 1, Справа 4, Арк. 27–29.

10. Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Фонд 1186, Опис 1. Справа 86. Арк. 1–10.

11. Шерех Ю. Я – мене – мені (і довкруги). Видання часопису «Березіль» в Європі. В-во М. П. Коць, 2001. – Т. 2. – 177-181.

ЛІТЕРАТУРНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА В КОНТЕКСТІ ДОБИ НА ОСНОВІ ЩОДЕННИКІВ, ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ТА СПОГАДІВ СУЧАСНИКІВ

Олесь Гончар як особистість вирізняється в контексті складної для України епохи, позначеної випробуваннями та цілеспрямованим нищенням українців як національної одиниці. Це була людина надзвичайно складної долі, проте сильна і вольова. Різноманітність і масштабність його діяльності у різних сферах суспільного життя засвідчує твердий і незламний характер, який дозволив письменникові протистояти системі і захищати національні інтереси в добу повсюдного наступу на все українське.

Хоча минуло понад 100 років від дня народження письменника, інтерес до митця та його творчості не згасає. На часі осмислити, яким був письменник як людина, завдяки кому і чому сформувалася така неординарна особистість.

Життя і творчість Гончара досліджували В. Абліцов, В. Біляцька, Я. Вельможко, М. Возна, В. Галаган, А. Галич, В. Галич, О. Галич, С. Ігнат'єва, Т. Конончук, Г. Кудряшов, С. Ленська, О. Медоренко, Н. Мисливець, М. Степаненко, І. Цюп'як, Н. Чиж та інші літературознавці. На сьогодні опубліковано такі першоджерела до вивчення біографії: доповнене видання спогадів про Олесь Терентійовича, «Щоденники» у 3-ьох томах, «Листи», «Публіцистика». Науковці опрацьовували ці матеріали з різних точок зору, однак системного аналізу та підбору першоджерельних матеріалів про Олесь Гончара як про особистість та створеного на цій основі літературно-психологічного портрета за визначеними чинниками немає. Цим і зумовлений вибір теми статті.

Мета статті – на основі щоденників, епістолярної спадщини, мемуарів розкрити літературно-психологічний портрет письменника через особистісні якості: характер, зовнішність, рівень освіти, сфера діяльності, естетичні уподобання, захоплення, морально-етичні орієнтири.

Оскільки літературні джерела дають змогу виокремити важливі деталі до характеристики особистості Гончара, то теоретико-методологічним підґрунтям для висновків щодо особистості письменника є теоретична та прикладна психологія особистості, зокрема праці Б. Ананьєва, Г. Балла, І. Кона, О. Леонтєва, С. Максименко, А. Петровського, В. Платонова, С. Рубінштейна.

Відповідно до вчення про особистість важливо простежити не тільки умови її становлення та розвитку, а й визначити ціннісно-мотиваційну сферу, потреби та мотиви, спрямованість діяльності людини.

Отже, з'ясування першоджерельних фактів, за яких умов відбувалося формування Гончара та які етапи розвитку він пройшов як особистість – це перша сходинка до розуміння життєвої і творчої долі, моральної позиції письменника, якого називали совістю нації в епоху, яка тримала творчу еліту в залізобетонних ідеологічних лещатах.

Вдача і характер. На формування особистості впливає багато факторів: генетичних, психологічних, соціальних. Відповідно, життя й доля людини багато в чому залежать від родових коренів, вдачі, характеру людини. Проаналізовані першоджерельні матеріали (спогади, листи, щоденникові записи) засвідчують, що рід по матері та найближче оточення з дитинства (дідусь і бабуся Гончарі, які забрали його з с. Ломівки у Слободу Суху, що на Полтавщині), найбільше вплинули на Сашка Біличенка. Окрім того, Гончарі дали й своє прізвище, коли 7-річний хлопчик вступив до першого класу.

Як визнає сам письменник, згадуючи бабусю: «... без неї, певно, я не став би письменником. Вона відзначалася щирою вродженою любов'ю до людей, в її образі ніби втілювалося для мене все краще, що є в нашого народу: працьовитість, чесність, справедливість, безмежна доброта, обдарованість... Була вона віруюча. Я пригадую, як захоплювали дитячу увагу її пристрасні розповіді – поетичні видіння набожної жінки. І водночас вона була веселою, любила пожартувати, погуляти на чіємусь весіллі – на таких святах вона була бажаною гостею, її вплив на мій розвиток був величезний, і потім, у найважчі хвилини життя, я згадував її. На фронті інколи здавалося – майже забобонно, що це вона своїми благаннями відводить од тебе кулю»

(О. Гончар-9 2012, 64). Отже, вплив бабусі Пріськи на формування характеру, обдарувань, захоплень – очевидний.

Вдача Олесь Терентійовича була сформована генетично, про що пише у «Щоденнику» від 28. 02. 1992. «Щойно дізнався про свій родовід: можливо, мої пращури значаться в запорозькому «Реєстрі», опублікованому О. Бодянським у 1875 році. Там є Роман Гончар – у Межирецькій сотні (полк Канівський), Панас Гончар – у полку Калницькому, Іван Гончар – у сотні Ясногородській (полк Київський)...

Так що треба тримати в собі козацький дух» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 401).

З боку батька предки теж були козаками: «Дід мій (по батькові) Сидір Білий, очевидно, був з козаків. Може, лоцманував (на порогах). Всі згадки, чуті з дитинства, ведуть до цього. Пригадую щось біле й величне. Гору сивини. І в ній десь тане усміх. Коней любив. Здається, ними й промишляв. ... » (О. Гончар Щоденники-1 2002, 441).

Отже, характер і вдача Олесь Гончара сформувалися під впливом козацького родоходу, а бабуся Пріська, хоч і була з кріпацького роду, проте була талановита: мала буйну фантазію, талант оповідачки, гарний голос, знала безліч пісень.

Як згадують друзі, зокрема, Іван Цюпа: «Олесь Гончар був стриманий у всьому, не вельми говіркий, сміявся лагідно, кутиками губів, а в очах його завжди відсвічувалася мрійна задума. ...» (Спогади 1997, 30) ... «Людина високої честі, шляхетної вдачі і доброго серця, він мужньо зносив удари долі і всіма силами прагнув захистити молоді таланти, що вливалася в літературні лави у шістдесяті – на початку сімдесятих років, від переслідувань і всіляких намагань перетворити їх на слухняних адептів режиму. Своїм прикладом, своєю непокорою, мужністю він учив їх життєвій мудрості і твердості громадянської позиції. У їхньому сприйманні, як і свідомості багатьох з його ровесників і побратимів, слово «Гончар» стало символом мужності» (Спогади 1997, 32–33).

Зі спогадів Віктора Батюка: «Коли на терезах з одного боку спокушала комфортність, а з другого зависали гідність і порядність з відлякуючою перспективою побачити дальні краї – Олесь дав нам усім наочний приклад людської гідності, самоутвердження, згідно з обставинами, не зброєю мілітарною, а величчю і незламністю духа...» (Спогади 1997, 94).

Зі спогадів Віктора Баранова: «Гончар ніколи не заводив і не мнотив собі ворогів. Він умів прощати людям тимчасові й мимовільні грішки, не зважав на дріб'язкове, несуттєве, треторядне, а що вже казати про плітки, нашіптування, інтриги – вони до нього абсолютно не приставали, неспроможні звити кубельця в його оселі й душі» (Спогади 1997, 298).

Уривки зі «Щоденника» від 18. 05. 1990. «Загальні збори Академії. Вперше після лікарні довелось вийти на трибуну. Валя благала не робити цього, лікарі вжахнулись би, але почуття протесту подвигло... Треба було комусь сказати про місію Академії в умовах процесу духовного відродження нації. Випало мені. Бо всі й досі сидять залякані, безсловесні ...» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 295).

«А я хочу жити старомодно. Хочу жити чесно, – кажу Михалкову, але таке враження, що він мене не розуміє» (О. Гончар Щоденники-2 2004, 434). Більше матеріалів про характер та вдачу й інші особистісні характеристики письменника можна переглянути в авторському потрактуванні «Олесь Гончар як особистість» (Л. Овдійчук, 2018).

Отже, першоджерела фіксують такі найхарактерніші риси Олесь Гончара: поєднання м'якості вдачі з незламною волею і відвагою. Він був принциповим, совісним, доброзичливим, великодушним і мужнім. Природним було дотримання кодексу честі і порядності. Таким він запам'ятався сучасникам через свої вчинки, громадянську позицію, таким постає перед читачем нинішнім зі своїх щоденникових записів.

За Маслоу, у людини є базові потреби, які поділяються на дефіцитарні (Д-потреби) і буттєві (Б-потреби) або нижчі і вищі. Перші – це потреби в їжі, повітрі, одязі, грошах, знаннях, задоволеннях тощо, які реалізуються завдяки певним зусиллям (А. Маслоу, 1999). Буттєві потреби мають дещо іншу природу: вони вищого рівня, бо належать до духовних потреб (любов, самоактуалізація, творчість), задовольняючи які людина уподібнюється своїй божественній суті. У цьому сенсі Олесь Гончар може бути зразком гармонійного поєднання цих потреб з очевидною перевагою останніх.

Отже, одна з базових потреб – це знання. Як задовольняє цю важливу інтелектуальну потребу особистість, засвідчує не тільки те, які заклади освіти закінчила, а й те, як і чому навчалася.

Освіта. Отож, індивідуальність шліфується інтелектуальними здобутками, тому важливо, яку вона освіту здобула. Рівень освіченості Олесь Гончара було зафіксовано у 1992 році Міжнародним Біографічним центром у Кембриджі, коли йому присуджено почесний титул «Всесвітній інтелектуал». Середню освіту Гончар здобував у Бреусівській школі, потім – технікум у Харкові, а далі – історико-філологічний факультет Харківського, після війни – Дніпропетровського університету. Яків Оксюта, однокурсник по Харківському технікуму, згадує: «Помітно виділявся Олесь і в навчанні, бо черпав знання із багатьох джерел, а не лише з підручників. Мав власну думку про той чи інший художній твір; відповідаючи на запитання викладача, виважував кожне слово, обмірковував кожную фразу» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 22–23).

3 листа О. Гончара до О. С. Юренка 6 січня 1939. «Я зараз зайнятий виключно екзаменами. У мене і дні, й ночі ідуть на підготовку. Писати ніколи та й взагалі з цим тепер я буду обережнішим» (О. Гончар Твори-10 2011, 43).

Уривок зі «Щоденника» від 02. 06. 1991. «Як багато я ще не знаю! І як би хотілось би знати більше, більше всього!.. Ось беру – випадково – давній, не читаний збірник сучасної бельгійської поезії. Що за прекрасний світ людських почувань відкривається! І це ж я так міг піти в небуття, не відкривши для себе цих поезій, таких перлин, як скажімо «Повернення короля»!.. А чи багато я знаю про Верхарна? Мільйони людей відходять із життя, навіть не підозрюючи про існування цілих сфер духовних, не пізнаних нами цінностей... Яка несправедливість! Для чого нам дано 15 млрд. клітин інтелекту, що здебільш і лишається цілиною, потенціалом нереалізованим?» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 359-360).

«Якби сьогодні вступав до університету, обрав би, мабуть, чисту науку, скажімо, індологію, отой могутній духовний материк, що загубився в туманах віків...

Індійська філософія щодалі більше приваблює своєю безмежною духовністю, силою, нерозгаданістю...

В цій сфері нас ще ждуть відкриття й відкриття» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 434).

З поданої інформації можна зробити висновок, що Гончар здобував освіту свідомо і цілеспрямовано. Щоденникові записи засвідчують, що він постійно займався самоосвітою, дуже

багато читав, студіював праці учених-гуманітаріїв. Це дозволило Олесю Терентійовичу самореалізуватися у різних сферах діяльності.

Сфера діяльності. Журналіст, військовий, редактор, науковець-філолог, письменник, громадський діяч, голова СПУ, голова іноземної комісії, член ЦК комуністичної партії – це перелік основних фахових та громадських посад Гончара.

Зі спогадів, щоденникових записів з'ясуємо, як працював Гончар, як ставився до громадських доручень, які риси характеру виявлялися за того, чого вартувало йому відстоювання національних інтересів у советські часи, захист історичних пам'яток, мови, українських шкіл, а також побратимів по перу, інших людей, коли зверталися до нього як до депутата Верховної Ради України.

Олесь Гончар – журналіст. Уривок зі «Щоденника» від 10. 01. 1956. «З біографії. Як ми жили в редакції райгазети в Козельщині (1933).

... Прийшов я туди босий, а там зустрів я ще босішого В. Т-ка. Ганяли нас, як солоних зайців.

У редакції ми й жили: спали на столах, на підшивках газет. На «Комсомольській правді» спали, а «Известиями» вкривались» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 202).

Гвардії сержант на фронті під час Другої світової війни. Воювати пішов добровольцем у складі студентського батальйону. Був старшиною, потім сержантом мінометної роти, пройшов шлях до Праги і Будапешта, тричі був поранений, потрапив у оточення, потім – у полон. Мав бойові нагороди – три медалі «За відвагу», ордени Слави і Червоної Зірки, медаль «За оборону Києва». Про те, як він воював, розкажуть документи і щоденникові записи.

27.10. 1943. «Лихорадочное возбужденное состояние, которое обычно бывает перед боем.

Я не жалею, если я погибну в бою, это все-таки лучшая из смертей – погибнуть за Украину» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 24).

28.08. 1944. «Дневка в горах. Представлен к Славе. Ночью ветер, сосны шумят, холод невыносимый. Солдаты танцуют вокруг костра.

Венгерская граница. 30 км.

Мы буквально сжигаем за собой свои корабли, как когда-

то отважные конкистадоры. Стремительно входим в горы по узким плохим дорогам. Сюда можно только наступать. Отступать отсюда нельзя. Это было бы полной гибелью для всех нас. Но так как мы отступать не думаем, то рвемся все выше и выше. За отступающим, уползающим хищником великим» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 56).

20.10. 1988. «Ішов і я колись під конвоєм. Ішов у тій довжелезній, окутаній курявою колоні військовополонених. На відміну від Сталіна, полтавські жінки по селах дивились на нас сумними очима. Для них, для матерів, сестер, ми не були тими, ким нас уявляв бездарний і жорстокий кремлівський полководець. У жінок була душа, щоб нас зрозуміти. Для них ми були страдниками, людьми горя і величезної трагедії. Були невільниками, яких ждуть галери. Ні слова докору не чули ми на цих полтавських шляхах, чули тільки слова болю й співчуття: «Які змучені...»

Йшли ошарпані, понурі, зарослі, як ті, що з тюрми чи в тюрму. Всі однакові – хмарою сухої куряви окутувало і сліпило нас. «Чому не застрелився?» – були й такі думки. Відібрано було все, але ж залишалась в душі краплинка надії! Не міг же знати, що попереду, в перспективі жде тебе горе ще страшніше – Чорнобиль твого народу. Бо, здавалось, страшнішого вже нічого бути не могло, адже ти опинився на самому дні чогось найчорнішого, де все – суцільна тьма, небуття, неволя...

Десь промайнуло нещодавно, що тоді, в 1942-му, у веснянолітній Білгородсько-Харківській операції в оточення потрапило 600 тисяч...

Ти був лише один із них. Скількох пощадила доля? Мене вимолила своїми молитвами бабуся. Вона була певна цього, певен і я. Мені було даровано небесне милосердя. Вірив і віритиму в це до останнього дня» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 206).

Гончар - літературознавець. Запис у «Щоденнику» від 04. 11. 1949. «Робив доповідь «Про сучасну прозу» перед студентами і професорами філософського факультету Братиславського університету. Було багато питань про матеріальне становище письменників, про соціалістичний реалізм, про ставлення радянських письменників до прогресивних письменників інших країн, про зв'язок письменників з читачами, про Зоценка, про Гашека, про ставлення народу до класичної спадщини та інше» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 129).

Зі спогадів академіка П. Тронька: «Олесь Терентійович, без сумніву, був не тільки великим майстром слова, а й ученим. Його доповіді на українських і міжнародних зібраннях вражали масштабом осягнення, тонким аналізом, свіжим трактуванням. Прочитайте його доповіді і статті про Шевченка, Лесю Українку, Гоголя, Тагора, Степана Васильченка, Панаса Мирного – де, в кого ще можна знайти такий оригінальний погляд на давно, здавалось би, знайомі речі?»

1983 року мені довелося керувати роботою ІХ симпозиуму славістів. З'їхалися на нього вчені зі всього світу – імениті, знамениті. Доповідей було – не злічити. А найблискучішою виявилася доповідь Олесь Гончара «Шевченко і світова література». У мене вона записана на магнітофонній плівці. Слухаю інколи й сьогодні – і вражаюсь: там кожне речення – тема для нових книг і досліджень. Олесь Терентійович, як ніхто, володів даром бачити Україну в світовій культурі – масштабно, точно і в контексті найвищих її досягнень» (Спогади 1997, 69).

Олесь Гончар як громадський діяч. Уривки зі «Щоденника» від 20. 03. 1980. «...вранці порадувала дзвінком В. С. Шевченко, віце-президент: мій лист на оборону дерев'яної церковці в с. Гоголів Броварського р-ну «поставлено на контроль». Питаю, що це значить. А значить це те, що є надія зламати опір (дуже упертий!) місцевих руйначів, що заповзялись пам'ятку архітектури, єдину такого типу в околицях Києва, віддати радгоспові ... на дрова.

Скільки крові маєш витратити на захист речей, культурна цінність яких очевидна» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 406).

Член ЦК КПУ. 25. 09. 1981. «Вчора на парткомі знову виступив про черговий наступ на історичні пам'ятки Києва, про сваволю київських городничих, що розстрожили альтанку на Володимирській гірці, зруйнували будинок Сошенка, а перед тим спалили Музей Заньковецької... Важко було щось говорити, від обурення дух щораз перехоплює, ось-ось, здається, трісне серце...

Сусід перед тим шепоче: «А чи треба? Побережись...»

– Але ж усього берегись, усього боючись, то навіщо й жити?

– Партком підтримав, в ухвалу записали: звернутись... Тільки ж який уже раз звертаємось?

І що дивно: мафія руйначів Києва орудує серед білого дня, і нема на них ні закону, ні вищестоящих... Хочу ще раз зверну-

тись до «Правды». А вже ж днями газета виступила на захист Новомосковського собору («Он спасал красоту», 6.09.81), читачі надсилають мені вирізки, вітають» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 485).

27. 10. 1985. «На парткомі врятували одного мужнього, молодого від несправедливої розправи. Вийшли – і на душі легкість. Однією несправедливістю на світі менше» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 73).

Голова Спільки письменників України. Зі спогадів Віктора Баранова: «Пригадую виступ Івана Драча на письменницькому з'їзді у 1981 році. боліло Драчеві й те (і він не обминув цього у своєму виступі), що не стало вже у нашій Спільці тієї доброзичливої, братерської атмосфери, яка панувала, коли Спільку очолював Олесь Гончар» (Спогади 1997, 298).

Зі спогадів академіка П. К. Тронька: «Я скажу вам: такого невтомного, такого всеосяжного організатора національно-духовного життя, яким був Олесь Гончар, Україна, мабуть, ще довго не матиме. Олесь Терентійович з його вродженою інтелігентністю, делікатністю і тактом умів бути «танком», коли йшлося про національні святині, великі імена, які визначали наш духовний поступ.

Олесь Терентійович після довгого забуття вперше згадав імена Пантелеймона Куліша, Володимира Винниченка і деякі інші. На повен голос заговорив про нашу історію.

... З висоти часу і далечі років маємо по-новому оцінити той духовний подвиг шістдесятих років, де головною фігурою був Олесь Гончар» (Спогади 1997, 68–69).

З наведених уривків постає людина, яка завдяки інтелекту, характеру, світоглядній позиції охопила багато ділянок роботи у суспільному житті і виконувала свої обов'язки дуже сумлінно, совісно, скрупульозно. Коли йшлося про принципові питання, які стосувалися мови, культури, літератури, історії, загалом, людей, над якими нависала небезпека, Олесь Гончар ставав на захист, не шкодуючи себе, свого здоров'я і життя. Таким чином, завдяки Гончару і його невсипущій праці було піднято з руїн Михайлівський собор, збережено багато інших пам'яток культури у різних містах України, врятовано від забуття твори відомих діячів української культури, захищено від розправи багатьох поборників по перу.

Захоплення. Олесь Гончар – висококультурна людина. З першоджерел дізнаємося про світ естетичних уподобань та захоплень письменника. Культуру особистості формує насамперед мистецтво. У цьому сенсі зразковим прикладом є Олесь Терентійович. *Мистецтво як одне з найбільших захоплень.* О. Гончар фіксує свої враження про мистецькі твори, які довелося слухати, споглядати, відчувати естетичну насолоду. Проте його коментарі настільки тонкі, глибоко точні, фахові, що засвідчують ерудицію, обізнаність у мистецькій сфері, а також виявляють рівень естетичного сприйняття.

Уривки зі «Щоденника» від 07. 12. 1984. «У Дерегуса кожне дерево наповнене вітром. Жодного спокійного. Поет» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 40).

8. 10. 1985: «Слухаю «Місячну сонату» Бетховена.

Чи можливо щось подібне передати в слові?

До цієї сонати близький «геній світла» – Куїнджі, особливо фантастичною красою свого шедевр «Місячна ніч на Дніпрі». Мерехтіння місячного світла, прозорість синьої ночі, розлив поетичної задуми й краси – цю реальність міг побачити лише геній. До Куїнджі це бачив Гоголь. І Шевченко «Б'ють пороги, місяць сходить».

Репін про Куїнджі сказав: «Сила світла, його ілюзія була його метою».

Що ж – достойна мета» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 71).

30. 12. 1985. «Заходила Ніла Крюкова. Щойно повернулася з турне по краях південних (Одеса, Миколаїв, Херсон). Виступала з «Зорею» (роман О. Гончара «Твоя зоря» – пояснення моє. Л. О.), читала поезії, люди не відпускали, – отже, література не гасне, жива! ...

Ніла – талант надзвичайної пристрасі. Ось хто по праву носить звання: народна артистка!» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 78).

08. 06. 1986. «Пішли з Драчем до Андріївської церкви, помолитись за нове керівництво СПУ Дивились, чарувались, німili від краси. Згадалися мені Міланський собор, і Домський, і Паризька Notre-Dam, і все ж цей шедевр Растреллі, мені здається, їх перевершує. Кажуть, Растреллі дав лише начерк, а все робили місцеві, українські Майстри. Мабуть, так воно й було. Бо дихання українського бароко тут чути у всьому» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 101).

25. 09. 1986. «Слухаю музику Шостаковича, його симфонії, його квінтет і почуваю щасливим себе, що знав цю людину, відчував потиск його нервової руки. ...

Мабуть, у своїй музиці Шостакович справді найповніше відтворив епоху, великий трагізм її» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 118).

05. 11. 1986. «Були в музеї українського мистецтва, де зараз виставка робіт з колекції Хаммера. Свято душі. Знов переконався, що мистецтво очищає» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 119).

18. 01. 1987. «Третій день – випадково так склалося – дивлюсь передачі для молоді.

Борис Гребенщиков і його «Акваріум» із Ленінграда. Романтик і символіст, несе людям якісь «безглузді» зоряні пісні, а мене вони чомусь хвилюють.

А оце побачив на екрані московських крикунів у 60-ті рр. й пізніше. Дуже вдало виступив Євтушенко (і мати його тут). І зовсім зачарував Окуджава. Пугачової терпіти не можу, а цього слухав би всю ніч. Він – філософ, глибокий. Вони щирі, всі вони з сум'яття епохи. З передчуття ядерного кінецьсвіття. І тому так багато в них смутку, прощань і прозрінь» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 130).

08. 03. 1987. «Люблю циган! Слухати їхні пісні, дивитися їхні танці на екрані – одна насолода. Ось де мистецтво, повне життя, правдиве, щире, палаюче. І як програють порівняно з циганками сучасні напівдохлі естрадні співачки, в яких більше амбіції, ніж почуття.

І саме воно, плем'я циганське – це ж загадка із загадок! Як вони збереглись? Як донесли до нас крізь віки свої звичаї, мову, темперамент?» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 135).

Буттеві потреби митця найкраще репрезентують естетичний рівень розвитку особистості.

Природа. Одне з улюблених занять Олеся Гончара – споглядання природи, її краси, змін, що відбуваються відповідно до різних періодів доби, зміни місяців, пір року. Любив Олесь Терентійович тварин, птахів, умів розпізнавати їх характер, звички. Часто спостерігав за ними у природних умовах, милувався, підгодовував. Враження записував у щоденнику.

05. 05. 1949. «Буває момент, коли Київ зо всіх боків освітлений. Це увечері, коли взолотяться яскраво хмари по всьому

горизонту і освітлюють місто звідусіль, що на якийсь час опиняється в золотій чаші. ...

Після хвороби все навкруги ніби шойно вродилось нове і стократ прекрасніше, ніж раніш.

Іду алеєю Ботанічного саду. За зеленою гущавінню рухається паралельно мені червоний клубок сонця, навіть не клубок, а якась розпливчата червона хмарина...

Чи чули ви, як птахи вищокують увечері в саду? Це якийсь найтонший цех Щось раз у раз загвинчують, то свердлять золотими свердельцями, то приклепують, в цілому щось складається таке, що людині хочеться жити довго-довго і хорошим, прекрасним життям, переповненим любов'ю, як цей сад співом» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 126).

02. 07. 1956. «Знову в ріднім степу. Ось об'їхав Європу, бачив небо Італії, скелі Дувра, озера Швеції. Ні, ніде нема такого неба, ніде не почуєш таких пахоців, як у нас, у степу Пахне святий хліб. Пахне літо.

Торкає такі струни в душі, що їх ніщо інше не може торкнути» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 207).

01.04. 1968. «. і ось воно, диво, вічне диво: сходить сонце! Полум'яніє червоно з-за лісу, швидко з'являється. І ні з чим не зрівнянне хвилювання, радісно-містичне яєсь, охоплює мене всього, проймає. Вічне диво світу! Красивіше за будь-яку красу!

Скидаю капелюха перед ним, стою, дивлюсь, і слова якісь рвуться з грудей, хочеться дякувати комусь, молитись» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 12).

11.01. 1984. «Годую вранці синичок.

Ось коли так гарно стає на душі!

Вони розумні, вони добрі, ніколи не б'ються за харч між собою. Вранці, нагадуючи про себе, постукують дзьобиками у вікні: пора вже, прилетіли до тебе!

Найкращі хвилини оці: віч-на-віч із синичками. Веселі небесні створіння з душами янголят...» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 6).

10. 09. 1988. «Рання осінь торкає першим багрянцем ліси. Наші кончівські квіти буяють. Осінні, а розкішню квіту ледве чи не перевершують квітування весняне. Особливо виділяється висока, рожево розкошлана, з дитинства знайома нечесана бариня. Влучно! А на Чернігівщині, кажуть, її звать українкою.

І теж підходить: помічено в ній дівочість, поетичність... Який-таки наш народ мовотворець! Як у пісні, як і в гуморі, він геній і в цьому, творчості лінгвістичній...» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 198).

Подорожі. Олесь Гончар об'їздив півсвіту. У країнах, де він побував, споглядав архітектурні і скульптурні пам'ятки, виставки живопису, відвідував концерти органної музики, театри, кіно. Захоплювався мистецтвом співу. Уривки з щоденника – це, насамперед, відображення *естетичних почуттів письменника.*

16. 04. 1961. «Піднялись на гору в Кумамото, де буддійський храм. Звідси все місто, як в зеленій чаші, оповите діадемою гір (видно і Асо, вона димить).

В буддійському храмі чути удари в барабан. Заходимо. Перед величезним барабаном сидить наголо острижена монашка, б'є в барабан зрідка, щось тягуче підспівує чи псалми читає з книги, що лежить на підлозі перед нею. Храм тьмяно поблискує золотом, зображенням Будди» (Гончар Щоденники-1 2002, 207).

17. 04. 1971. «Їдемо з Кагосіми до Кокура. Весь час по березі Тихого океану. ...

Океан!

Вітаю тебе!

Вічна голубінь, простір, білосніжне течиво хвиль... В часи прибою хвилі тут добризкують до вікон електрички. Зараз тиша і сонце над величавим безмежним простором...

Біля самого океану – рисові поля, налиті джерельною водою, дерев'яні, помережані ієрогліфами, почорнілі від океанських туманів хатини рибалок. Людина живе перед лицем океану. Вирощує овочі, прокладає дороги, водить поїзди. » (О. Гончар Щоденники-1 2002, 277-278).

04.10. 1964. «Сонячний день, їдемо розлогими долинами Західної Грузії. Їдемо, як крізь віки. За темно-зеленими невисокими горами білють, сяють гори, далекі, високі. Вони підіймають людину, дають відчуття крил» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 343).

22.01. 1981. Бангкок. «Вранці найперше везуть показувати королівську резиденцію. Як на мене, багато несмаку в цих помурних хорамах з міщурою позолоти, в низеньких тісних залах, де тисячами виставлені колекції орденів, що їх король роздавав своїм генералам та придворним.

Справляє враження святилище зі смарагдовим Буддою.

А загалом більше хотілось би ознайомитись з народним мистецтвом, а не з цими бляшками орденів, які майже всюди однакові» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 449).

Народні свята, традиції. Як відомо, зростав Олесь Терентійович у релігійній сім'ї, яка шанувала традиції, звичаї рідного народу. Свята були особливими, бо бабуся дотримувалася усіх відповідних ритуалів і звичаїв.

27. 04. 1981. «Великдень. Свято із свят. Несе просвітлення душ» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 460).

03. 06. 1990. «Трійця! Зелене свято мого дитинства... Як тоді в нас гарно було... Вся наша Суха – в клечанні. В хаті м'ята, любисток пахнуть, долівка встелена зеленим, вона теж у пахохах...» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 299).

Отже, світ захоплень Олеся Гончара дуже багатий, розмаїтий. Серед мистецьких уподобань, найбільше захоплення – музика, а також живопис, архітектура, театр, кіно. Відгуки на твори мистецтва – це враження людини, яка має бездоганний естетичний смак, глибоке розуміння природи творчості. Ставлення до навколишнього світу трепетне й естетичне, оскільки Гончар був зачарований красою природи, зауважував і вмів передати словом власні відчуття. Із щоденникових записів видно, що Олесь Терентійович дуже любив подорожувати і спостерігати за навколишнім. Він зауважував характерне для кожного народу, умів оцінити прекрасне у національних видах мистецтва, в людях, у звичаях, традиціях.

Завершальним штрихом до створення літературно-психологічного портрета письменника є його *світогляд*. Зі спогадів, щоденників, листів виразно окреслюються морально-етичні орієнтири Олеся Гончара, його філософські, суспільно-політичні, естетичні погляди.

Морально-етичні погляди. Уривки зі «Щоденника». 20. 12. 1969.

«Ненависть губить тих, хто живе ненавистю.

Душа часом сумує за людьми у білих сорочках. За людьми великодніми. Дідусями і бабусями... Такі ж чисті душі були їхні, як сорочки великодні» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 57).

08. 06. 1990. «... я виростав у релігійній сім'ї, дістав од віруючої бабусі таке моральне багатство, такий запас світла, що упродовж усього життя не вдалося погасити цій сатанинській

кривавій системі тоталітарщини. Скільки докладалось нею зусиль, щоб спотворити живу душу, та все, виявляється, марно, світло є!» (Гончар Щоденники-3 2004, 299).

29. 01. 1992. «За роки тоталітарного дияволізму народ наш був спримітизований, душі наші були скалічені; і нині – хоч як це важко – маємо повернутися до віри, до сяйва того, що струменить у безмежжя, з безкінечності простору і часу. Розум тут мало зарадить. Тільки інтуїція здатна повернути нам силу віри в оте сяйво, в його реальність...» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 398).

Суспільно-політичні погляди постають через щоденникові записи.

Без дати. 1966. «В очах наших поневолювачів кожен, хто розуміє трагедію нації, вже є державним злочинцем.

Нації потрібна творчість не тільки на рівні гопака. Нормальне становище – це коли все суспільство живить свою мову і культуру» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 369).

12. 04. 1967. «Слов'янсько-татарський гібрид виявився для цілого світу загадкою. І залізна конструкція самодержав'я подала з нього» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 418).

14. 11. 1969. «Ніхто не звинуватить мене в неприязні до росіян. Любив і люблю російську прекрасну культуру і хочу тільки, щоб Росія була Росією, а не нічийним безрідним млином по перемелюванню себе й інших в сіру, неділиму, комбікормову масу» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 55-56).

03.06. 1985. «Збираюсь в дорогу. На той край Європи. Вона-таки, наш дім» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 59).

Національні погляди. 08. 12. 1966. «Зостатися без почуття до свого рідного, до своєї мови, культури – це означало б зостатись з пустою душею» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 408).

01.07. 1968. «Мова – живий організм, який може бути здоровим чи, навпаки, хворим або навіть мертвим, хоча нація ще продовжує існувати.

Ремісницька література робить мову біднішою, високі слова і поняття часто втрачають свій попередній зміст, опошлюються щоденним вживанням в газетах, по радіо, телебаченню» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 27).

Філософські погляди. 29.10.1981. «Вищий смисл життя – в самій здатності жити, розвиватись, відчувати красу буття... Хіба ж цього мало? Життя просто у добрих вчинках, без зайвих реф-

лексій, потім відлетіти, як лист платановий восени, знов поєднатись із Всесвітом – хіба не так уявляли життя наймудріші?

Тож зумій радуватись життю, збагни, що в самій можливості жити, може, якраз і таїться найвищий сенс ...» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 490).

01. 02. 1990. «Людське життя.

Я бачив, як у червні квітує степ асканійський. Бачив місячну доріжку на морі, що постелилась удалеч, в античність. Чув мільйон весняних солов'їв, що шаленіли, витьохкуючи у вечірніх кончівських левадах. Я знав години й літа натхнення.

Я – жив» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 275).

06.10. 1984. «Війна жахлива ще й тим, що дає змогу комусь одному маніпулювати вчинками і життям інших, бачити в них лише кількість штиків, людино-одиниць, які в разі зникнення можуть бути поповнені. Лише командири рідкісної душі вміли дорожити життям підлеглих, але чи багато було таких гуманних воєначальників?» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 33).

18.06. 1970. «Суть людини – в її духовній унікальності. За всю історію людства не з'явилося двох генетично однакових людей...» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 490).

15.02. 1984. «Так що ж таке душа? Коли вона в людині з'являється? Все добре, що є в нас, високе, прекрасне, – це усе душа! Без неї запанували б тваринні інстинкти, сама жорстокість» (О. Гончар Щоденники-3 2004, 9).

28. 11. 1970. «Люди, люди! Велич вчинків і краса гармоній поєднуються в нас із потворністю, дріб'язковим мотлохом.

Навчитись прощати – це чи не найбільша з мудростей» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 72).

24.01. 1971. «Митець більше, ніж будь-хто, має право на цілковиту розкутість душі. Бо свобода – його професія. Передумова творчості» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 80).

09. 03. 1981. «У літератури, як і в житті, все зрештою виникає з любові. З любові до народу, до людини, до правди-істини.

Де у творі поєднались і глибина душі людської, і краса природи – ось там чекає художника успіх» (О. Гончар Щоденники-2 2003, 455).

11. 04. 1982. «Силу твору справді, мабуть, треба міряти найперше тим, наскільки глибоко заторкує він у душі щось дороге тобі, заповітне...

Бо ж яке ж інакше може бути для мистецтва мірило!» (О. Гон-

чар Щоденники-2 2003, 259).

02. 07. 1967. «Інтелігенція – нерв нації.

І звідси відповідна роль інтелігенції в національному житті» (О. Гончар Щоденники-1 2002, 425).

Таким чином, створено літературно-психологічний портрет Олеся Гончара за допомогою спогадів, щоденникових записів, листів. Із наведених уривків постає гуманіст, філософ, життєлюб, митець, що сповідує принципи творчої свободи, толерантна, мудра людина, патріот України. Окрім того, це особистість, що пізнала найвищий смисл життя – у самому житті, насолоді бачити красу в навколишньому, не кривити душею, жити в злагоді з сумлінням. Його буттєві потреби засвідчують високодуховність, естетичне сприйняття творів мистецтва, природи, світу. Як патріот своєї землі, Гончар наражався на небезпеку бути заарештованим, звинуваченим в ідеологічних гріхах, проте, ігноруючи партійне керівництво, не піддався спокусі конформізму, а сказав своїм землякам життєво важливу правду і своєю творчістю, і своїм життям. Це тим важливіше, що жив він в епоху всевладдя в імперії зла, проте спромігся їй протистояти з відкритим забралом, як лицар без страху і догани.

Література

1. *Вінок пам'яті Олеся Гончара: Спогади. Хроніка.* – Київ, Український письменник, 1997.

2. *Гончар Олександр.* Письменницькі роздуми. // Гончар О. Твори в 12 т. – Київ, Наукова думка, 2012. – Т.9. Книга 1. Публіцистика. – С. 54–67.

3. *Гончар Олександр.* Листи. // Гончар О. Твори в 12 т. – Київ, Наукова думка, 2011. – Т. 10.

4. *Гончар Олександр.* Щоденники: У 3-х т. (1943-1967). – Київ, Веселка, 2002. – Т.1.

5. *Гончар Олександр.* Щоденники: У 3-х т. (1968-1983). – Київ, Веселка, 2003. – Т.2.

6. *Гончар Олександр.* Щоденники: У 3-х т. (1984-1995). – Київ, Веселка, 2004. – Т.3.

7. *Маслоу Абрахам.* Мотивация и личность. – Санкт-Петербург, Евразия, 1999.

8. *Овдійчук Лілія.* Олександр Гончар як особистість. Мультимедійна презентація. [Електронний ресурс] режим доступу: <https://drive.google.com/file/d/1GCXt9Nnl3tBE183TuFoUoyMGDxQfNJ7V/view?usp=sharing>

СЛІДЧА І ПЕРСОНАЛЬНА СПРАВА ЯК ДЖЕРЕЛОЗНАВЧА СКЛАДОВА БІОГРАФІЧНОГО СВІТУ ІВАНА ДЗЮБИ ТА ІВАНА ЧЕНДЕЯ

Біографічний світ кожної людини неповторний, і як слушно зауважив В. Підмогильний, що «життя навіть однієї людини варте томів оповідання» (роман «Місто»). Коли ж ідеться про видатних і знакових діячів культури або впливових політиків, громадських діячів певної історичної доби, то й поготів. Іван Дзюба та Іван Чендей належать до покоління шістдесятників, яке в умовах комуністичного всевладдя спромоглося гучно заявити про свою незгоду із «власть імущими», особливо у питаннях духовності, збереження історичної пам'яті, повноцінного функціонування української мови та висловити протест проти руйнівної шовіністично-русифікаторської політики комуністичної партії як керівної сили в СРСР. Зрозуміло, що миритися з таким вільнодумством тогочасна влада не могла, отож чимало учасників національного пробудження (здаймо хоча б В. Чорновола, В. Мороза, Є. Сверстюка, Ю. Бадзя, В. Марченка, В. Стуса, подружжя Ірину та Ігоря Калинців, братів Михайла та Богдана Горинів, Аллу Горську та багатьох інших) були скарані в різний спосіб: тюремне ув'язнення, позбавлення роботи, заборона друкуватися, повсюдне стеження, примусове лікування у психлікарнях і т. д.

У цих страхітливих лещатах совєтської цензури опинилися й два Івани Михайловичі, – Дзюба та Чендей, – на долю яких випало чимало випробувань, про що свідчать і архівні документи: карна слідча справа І. Дзюби у 18-ти томах та персональна справа комуніста І. Чендея у 2-ох томах. Гортаючи ретельно підшиті та пронумеровані сторінки цих унікальних документів тогочасної доби, розумієш, що таке сила людського духу, сміливість, справжність, чесність, відвага, відповідальність за власний вибір, а також і тих, хто був поруч. Зрештою, показання свідків у справі І. Дзюби, замовні рецензії про творчість І. Чендея, протоколи партійних відкритих і закритих

зборів та інші матеріали справ оприявнюють об'єктивний та нефальшивий колективний портрет української інтелігенції ХХ століття. Ці документи цікаві ще й тим, що дають можливість зримо відчувати отой антитоталітарний вольтаж, якого так боялися комуністичні бездуховні й зденаціоналізовані владолюбці, побачити точки дотику інтелектуальних орбіт І. Дзюби та І. Чендея, яких єднало не лише однакове ім'я та по батькові, але, насамперед, усвідомлення ними свого призначення у житті, яке вони, попри усі перешкоди, гідно несли на своїх раменах: питання мови, роль критики у розвитку української літератури, питання збереження пам'яток культури, багатств народної творчості та ін. Варто наголосити й на тому важливому моменті, що І. Дзюба та І. Чендей входили у світ української культури (в широкому розумінні цього слова) через посередництво російської мови та літератури, яка, як не парадоксально це звучить, й сприяла згодом їхньому національному прозрінню та духовному гарту. У цій статті ми торкнемося лише кількох важливих епізодів біографічного світу двох видатних діячів культури, зокрема історії поширення «бомбезної» праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» в Україні і за кордоном та участі в цьому процесі І. Чендея.

Пильне око визнаних метрів літературно-критичного цеху не лише в Україні, але й поза її межами одразу запримітило прихід Івана Чендея у велику літературу в 60-х рр. ХХ ст.: спочатку, скажімо, Г. Аврахов, К. Волинський, І. Дзюба, Л. Коваленко, Г. Корабельников, Л. Новиченко, С. Крижанівський, Л. Теракопян, В. Фащенко, а згодом представники молодшого покоління – В. Дончик, М. Жулинський, М. Ільницький, В. Марко, М. Стрельбицький та ін. І. Чендей особливо дорожив думкою авторитетного критика І. Дзюби. Поява його статей одразу привернула увагу прозаїка. Про це свідчить, наприклад, виступ закарпатського новеліста на V з'їзді письменників України 18 листопада 1966 р. Він цілковито підтримав С. Крижанівського, який 17 листопада в доповіді під час ранкового засідання з'їзду, зосередивши увагу на розвиткові української поезії 1959–1965 рр., принагідно мовив і про критиків, зокрема й І. Дзюбу (У з'їзд 1967, 120-121). На той час останній вже був ув опалі до офіційної влади, однак І. Чендей не побоявся із всеукраїнської трибуни привселюдно заявити про те, що «зовсім незрозуміло, чому такий літературний критик нині працює в журналі,

що зовсім не має ніякого відношення до художньої літератури. Оратор наголосив і на тому, що порівняно недавно прочитав «прекрасну літературно-критичну» книгу І. Дзюби «Звичайна людина» чи міщанин?» (Київ, 1959), яка вразила його тим, що «написана на високих засадах критичного аналізу, з позицій високих вимог» (Стенограма роботи, арк. 136-150).

І. Дзюба, виступаючи на сторінках тогочасної періодики, й особливо у згаданій книжці, як слушно зауважував Є. Сверстюк, «перший вніс в українську літературну критику неспокій і показав, що крім захвальної, розносної і поносної, може бути ще розважлива критика». Для прихильників та одностумців критика-неофіта її поява була сміливою «спробою прискіпливого перегляду «позитивного героя», який був утверджувався в літературі». Він неспростовно довів, що творці соцреалізму, наділяючи «персонажів власними чеснотами, малювали звичайного слабкодухого пристосуванця і видавали це за позитивний образ «звичайної людини». Отож, іронізує Є. Сверстюк, у «затишному затоні соцреалізму з'явилися ознаки бурі» (Рух опору 2010, 494-495).

Нове покоління інтелігенції захоплювалося також і його «глибокими знаннями, широкою обізнаністю в багатьох сферах життя, аргументованістю кожного твердження» (Рух опору 2010, 494-495). З далечі літ стає очевидним і неспростовним той факт, що з приходом І. Дзюби в літературну критику тут «наче почало відновлюватися національне мислення» (Рух опору 2010, 524). Можна з упевненістю стверджувати, що й для І. Чендея публіковані статті та згадана вище книжка критика також стали несподіваним відкриттям. Потрапивши в силове поле «національного мислення» І. Дзюби, він небезпідставно став на його захист на V з'їзді письменників.

І. Чендей запримітив також і «прекрасну, глибоку» рецензію І.М. Дзюби «День поїска», у якій охарактеризовано кінофільми «Сон» та «Тіні забутих предків», автором сценарію якого був сам промовець (Дзюба 1965, 73-82)⁴. Він дивувався, чому українські періодичні видання з незрозумілих причин оминули увагою такий цікавий допис, оскільки в особі автора бачив висококласного фахівця, що «по-справжньому писав про явища в літературі» (Стенограма роботи, арк. 150). На жаль, цей уривок із промови І. Чендея було вилучено під час підготовки матеріалів з'їзду до друку (У з'їзд 1967, 206-211). Прикро

й те, що 19 квітня 1967 р. ця прихильна оцінка І. Чендесю діяльності бунтівного критика стала предметом обговорення на закритих партійних зборах Закарпатського відділення Спілки письменників України. На порядок денний було винесено таке питання: «Про стосунки між комуністами відділення Спілки письменників і, зокрема, поведінку комуніста І. Чендея» (Персональна справа І.Чендея, т. 1, арк. 16-26). Йшлося про «позаплановий» виступ письменника на V з'їзді. Серед запитань, поставлених І. Чендесю комуністами відділення, на чільному місці, водночас із критикою «антирадянського» роману «Птахи полишають гнізда», були й ті, що стосувалися захисту ним несправедливо критикованого І. Дзюби.

Так, наприклад, комуніст В. Лендел допікав І. Чендея тим, наскільки той «добре знає т. Дзюбу?», на що почув у відповідь: «Знаю його як члена СПУ. Читав його книжки... Думаю, що це оригінальний і вдумливий критик. І як довідався, де він працює, то й висловив думку з приводу того, чому б йому не працювати десь ближче до літератури?». Таке пояснення ще більше роздратовало чергового «інтерв'юера»-комуніста, який нагадав І. Чендесю, що на сторінках журналу «Перець» була «критика» на т. Дзюбу, отож наполягав на конкретному поясненні письменником цього факту. І. Чендей відповів коротко: «Це був безтактний виступ» (Персональна справа, т. 1, арк. 16-26).

А мовилося про статтю якогось В. Осадчого «Про містера Стецька і великомученицьке жабеня» (Осадчий 1966, 5), у якій І. Дзюбу нещадно критиковано за його погляди на авторитарне суспільство СРСР, що не відповідали загальноприйнятим, громадянську позицію, національну свідомість. Цей гидкий опус ілюстрований, як згадував Л. Танюк, «жахітненькою карикатурою – демонстранти з петлюрівськими, зрозуміло ж, тризубами тримають транспаранти й корогву з написом: «Великомученик Дзюба», «Дзюба в кайданах!» та «Дзюбу заслано до Сибіру»» був «увертюрою до арешту», «склепаною» досі невідомим автором, який сховався під псевдонімом Василь Осадчий. Л. Танюк не відкидав думки, що це «ганьбище» міг «встругнути» й сам головред Ф. Маківчук, який «давно спеціалізувався на творенні міфів і байок про українську еміграцію». Однак, ця «блекота спрацювала у протилежний бік»: В. Черно-віл заступився за І. Дзюбу й написав розгромну відповідь, яку

надіслав у той же «Перець», до ЦК КПУ, редакціям газет «Радянська Україна», «Літературна Україна», до СПУ (Танюк-ХІУ 2008, 611-6240. До речі, цей брутальний наклеп В. Осадчого закінчувався запитаннями: «А з ким ви, І. Дзюба? Мовчите? А треба б відповісти радянській громадськості...». Цікаво (і тут зла доля чи не вперше «поєднала» двох Іванів), що через три роки аналогічний «обвинувальний» донос «Чому обурились дубівчани?» із прикінцевим запитанням «З ким же у дорозі письменник Ів. Чендей?» з'явиться 9 березня 1969 р. на сторінках газети «Закарпатська правда» з приводу «антирадянської» збірки І. Чендея «Березневий сніг». Різниця полягала лише в тому, що цей пасквіль підписали реальні автори – Василь Вовчок, Василь Поліщук, Микола Рішко.

Слід нагадати й про такий показовий факт химерної ідеологічної «спільності доль» І. Чендея й І. Дзюби: їхні імена як злісних «антисоветчиків» фігурували у виступах окремих компартійних діячів на засіданні політбюро ЦК КПУ 20 червня 1972 р., на якому йшлося, зокрема, і про посилення боротьби з проявами українського буржуазного націоналізму. У листі-рапорті цього ж року перший секретар компартії України В. Щербицький сповіщав ЦК КПРС про таке: «Клеветнический, антисоветский злобный пасквиль Ив. Дзюбы «Интернационализм чи русификация?», широко используемый нашими врагами в идеологической борьбе против нашей страны, почти шесть лет не получал официальной оценки со стороны ЦК КП Украины»; «Овчаренко Ф. Д. ¹ не только не поддержал руководителей Закарпатского обкома партии, выступивших против идейно вредных писаний Ив. Чендея, но даже обвинил т. Ильницкого Ю.В. в том, что обком, мол, слишком строго обошелся с Чендеем» (Крючков 2009, 117, 120). Серед ідейно «ненадійних» фігурує в цьому документі й О. Гончар як автор роману «Собор».

Тут необхідно наголосити й на тому, що відповіді І. Чендея в протоколі зборів про його взаємини з І. Дзюбою було опущено, отож «антиморальному комуністові» довелося відтворювати неточності в тексті протоколу №7 закритих партійних зборів від 19. IV. 1967 р. вже в пояснювальній записці від 08. 06. 1967 р., адресованій бюро Ужгородського міськкому КП України (Персональна справа І.Чендея -1, арк. 26]. Тоді на зборах «інженерів людських душ» І. Чендея було скарано не лише за

«наклепницький» роман «Птахи полишають гнізда», але й за прихильне слово про «дисидента» І. Дзюбу. Слід зауважити, що на момент виступу І. Чендея на V з'їзді письменників він особисто І. Дзюбу не знав (Іван Чендей 2017, 164-165)¹. Щоденниковий запис письменника від 27 листопада 1968 р. підтверджує, що саме підтримка І. Дзюби й стала чи не головною підставою суворого «впливу» на порушника усталеного порядку: «Весь партійний глум наді мною було вчинено за виступ на з'їзді письменників України в листопаді 1966 року. Глум було вчинено за добре слово, сказане про Івана Дзюбу – критика, яких нині мало, якому нелегко жити і працювати. Нелегко не тому, що він не міг собі вибрати легшого, ситнішого, привітнішого життя. Його життя нелегке тому, бо ним обрана дорога з тяжчих, дорога зі складніших, дорога, що її сучасники не звикли посипати квітами. Дорога, що на неї кидатимуть квіти нащадки наші. І такі дороги бувають!.. Це високої переконаності у правоті діла, що його творить митець, людський розум!.. Ці дороги відкривають нові путі до горизонтів (виокремлення наше. – С. К.)» (Чендей Щоденник, Архів І.Чендея).

Така увага ужгородських комуністів до особи автора «Інтернаціоналізму чи русифікації?» була не випадковою, адже, як свідчать матеріали кримінальної справи І. Дзюби, той уже перебував «на гачку» в КДБ, зокрема через поширення машинописних копій своєї праці. Зі спогадів підсудного відомо, що той прагнув передати її для опублікування за кордоном (Насправді 2001). Уперше таку спробу (на жаль, невдалу) здійснив громадянин ЧРСР Микола Мушинка (у документах карної справи фігурує і як Микулаш, Міклош, Міклаш Мушинка), про що буде мова далі (Мушинка 2012, 42-44).

На підставі карної справи І. Дзюби, спогадів Михайлини Коцюбинської, Є. Сверстюка, І. Дзюби, Л. Танюка, С. Кириченко, М. Мушинки, Ю. Бачі, Г. Аврахова, щоденникових записів І. Чендея, листів до нього згаданих осіб спробуємо «реконструювати» історію цієї події в грудні 1965 р. та висвітлити участь І. Чендея у другій спробі (вже вдалій) щодо передачі фотокопій машинопису згаданої праці у травні 1966 р. На жаль, довгий час ім'я закарпатського письменника у зв'язку з цими подіями

¹ Автор спогадів «Журавлі Івана Чендея» неточно датує початок їхнього епістолярного діалогу: правильно 1969 р., не 1981 р. – С.К.

згадувалося лише побіжно, а в опублікованих джерелах безпосередні учасники цих подій припустилися суттєвих фактичних неточностей.

Про причетність І. Чендея до передачі за кордон праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» розлого «подав свою думку» М. Мушинка у контексті власних пригод у статті «Взаємозв'язки Івана Чендея з українцями Словаччини та мої стосунки з ним» (Мушинка 2012, 41-44), у спогадах «Колеса крутяться...» (Мушинка-1 1998, 25) та книзі «У всякого своя доля...» (Мушинка, Шкуркала 2016). На жаль, у названих публікаціях надibuємо на окремі суперечливі твердження автора та окремі фактичні неточності, спричинені, ймовірно, часовою дистанцією. Найперше, у своїх публікаціях М. Мушинка називає різні дати й обставини одержання тоді ще «листа» І. Дзюби до ЦК КПУ. Так, наприклад, у статті «Взаємозв'язки Івана Чендея з українцями Словаччини та мої стосунки з ним» він твердить, що це сталося 5 грудня 1965 р. під час наукового відрядження у Києві. У документах карної справи фігурують такі дати: «в листопаді 1965 р.», «на початку грудня 1965 р.». У пояснювальній записці від 17. 12. 1965 р., написаній в Ужгороді після затримання на ст. Чоп, М. Мушинка вказує дату 4 грудня 1965 р., що й відповідає дійсності. Це підтверджує також І. Дзюба у поясненні КДБ від 24.08.1966 р. з приводу виявлення у затриманого працівниками прикордонної служби та КДБ його «Листа»: «Мені ставили питання, чому я віддав «Листа» М. Мушинці в кінці листопада чи на початку грудня 1965 р., а до адресату – до ЦК КПУ – лист був відправлений лише через місяць 3-го січня 1966 р. Це пояснюється так. Переглядаючи і критично оцінюючи свій «Лист» перед відправкою до ЦК, я вирішив значно розширити і доповнити його новим матеріалом. Ця робота (а потім новий передрук) зайняли в мене ще місяць. Цей останній варіант «Листа» мав уже майже на сотню сторінок більше за перший» (Кримінальна справа № 55-2, арк. 143).

А в спогадах «Колеса крутяться...» (1998) М. Мушинка про цю подію пише так: «Під час святкування першої річниці з дня народження доньки Івана Дзюби Оксани (насправді Олени, нар. 28. 11 1964 р. – С.К.) на його квартирі (в якому брали участь майже всі київські «інакодумці») в листопаді 1965 р. він таємно передав мені рукописну копію щойно завершеного і ще

нікуди не посланого «Листа до Центрального комітету КПУ» (143 сторінки машинопису)» (Мушинка-1, 82, виокремлено автором. – С. К.]. На допиті 21 квітня 1972 р. на запитання ст. слідчого М. Кольчика «при яких обставинах і з якою метою» І. Дзюба передав «свій документ» громадянину ЧРСР М. Мушинці, той докладно розповів, що знав його за науковими публікаціями десь з 1964 р., а вперше познайомились 28 листопада 1965 р., коли той був на дні народження його дочки Оленки. Під час спілкування М. Мушинка поцікавився, чи працює І. Дзюба над темою з національного питання, на що той відповів ствердно та «коротко розповів Мушинці про характер цієї роботи і про те, що я збираюся надіслати її до ЦК КПУ». М. Мушинка повідомив, що Культурна Спілка українських трудящих (КСУТ) у Пряшеві під очільництвом В. Капушевського має намір видати серію науково-популярних книжок, у тому числі з означеної проблеми. Співрозмовники дійшли висновку, що було б добре, якби з його роботою ознайомилося керівництво КСУТ, аби вирішити, чи може написана І. Дзюбою робота «послужити основою для написання книжки з національного питання, яку планувало їх видавництво». Таку перспективу подальшої співпраці, наголошував І. Дзюба, ініціював саме він, а не М. Мушинка (той завіряв, що в «приватні руки праця не попаде, а буде в офіційних органах». За того запитав у І. Дзюби, «чи не буде для мене небезпечним, що моя праця буде вивезена за кордон» (Кримінальна справа № 55-2, арк. 158159), якому пообіцяв дати один із примірників готового машинописного тексту «Інтернаціоналізму чи русифікації?». Тут потрібно наголосити й на тому, що в поясненні на вимогу голови КДБ В. Нікітченка від 24 серпня 1966 р. І. Дзюба також акцентував на тому, що М. Мушинка взяв «Листа» тільки на прохання автора, а сам він «ніякої ініціативи в цьому відношенні не виявляв» (Кримінальна справа № 55-3, арк. 141-143).

Того ж вечора, 28 листопада 1965 р., вони «твердо» домовилися, що М. Мушинка особисто передасть його працю саме В. Капушевському й повідомить, як розв'язалося питання щодо друку майбутньої книжки в Пряшеві (Кримінальна справа № 55-2, арк. 12-23). Невдовзі він вручив М. Мушинці примірник «першого, ще не закінченого варіанту «Інтернаціоналізму чи русифікації?»» (Дзюба 2013, 66). Отож, ніякої «таємної передачі», як стверджує М. Мушинка, фактично не було, а до того

ж передавання «Листа» відбувалося на квартирі Михайлини Коцюбинської, а не в І. Дзюби вже після відзначення дня народження його дочки. Саме про це М. Мушинка докладно оповів у поясненні працівникам радянських та чехословацьких спецслужб в Ужгороді й фактично «засвітив» київських «інакодумців», перелічивши їхні прізвища: Зеновія Антонюка, Василя Стуса, Євгена Сверстюка, Михайлини Коцюбинської, Надійки Світличної, Бориса Антоненка-Давидовича, Олеся Сергієнка, Григорія Тименка, Юрія Якутовича, Івана Драча з дружиною Марією та сином Максимом (більшість із них проходитимуть згодом як свідки у справі І. Дзюби). Вражає феноменальна пам'ять М. Мушинки, який упродовж святкового вечора встиг запам'ятати імена та прізвища усіх присутніх гостей (можливо, словацький науковець зустрічався з ними до цього дня, але це вже інше питання, яке потребує уважного аналізу). І. Дзюба, як свідчить протокол допиту від 21 квітня 1972 р., на запитання слідчого, кого саме запрошено на день народження і хто був свідком його розмови з М. Мушиною, відповісти відмовився. Він також не захотів давати будь-яких показів щодо усіх тих осіб, які перелічив у поясненні М. Мушинка. Так само вчинив, до речі, під час допиту й З. Антонюк, який привів М. Мушинку того вечора в гості до І. Дзюби.

Зі спогадів Михайлини Коцюбинської дізнаємось, що саме вона була першим довіреним читачем і друкарем цього «трактату» І. Дзюби, а тому не могла «збагнути, як це КГБ прогавив, що перший передрук «Інтернаціоналізму...» зроблено на моїй машинці і саме такий примірник було вилучено на кордоні в Миколи Мушинки – серед інших висунутих проти мене пізніше набагато менш вагомих звинувачень такого, неспростовного, не було» (Коцюбинська 2006, 50-51). Отож, історик Ю. Шаповал помилково стверджує, що М. Мушинці було передано той рукопис, який на прохання І. Дзюби надрукував житель с. Проців Броварського р-ну Г.Т. Тименко, згодом ув'язнений (Шаповал 2011 28).

Невдовзі після цього словацький науковець виїхав до Львова, де певний час працював у бібліотеках та архівах. Оскільки працівники КДБ уже стежили за І. Дзюбою, то ж другого дня по від'їзді М. Мушинки «дали знати, що їм відомо про передачу». М. Мушинка згадує, що у Львові про це його «ніхто не попередив (хоч була можливість)» (Мушинка, Шкуркала 2016,

82). Зі спогадів І. Дзюби довідуємось, чому цього не сталося: якийсь слідчий КДБ на другий день запросив критика на розмову в якійсь «дріб'язковій справі» і, на його здивування, порушивши режимний порядок, залишив його на самоті: «І тоді на столі в нього я побачив папір, на якому було написано: «Микола Мушинка». Я зрозумів натяк і того ж дня попросив одного знайомого львівського літератора, який вертався додому, знайти Мушинку в готелі й попередити, щоб позбувся небезпечної папки. Але той чоловік побоявся, Мушинку затримали на кордоні, і він мав великі неприємності» (Дзюба 2013, 366). А про від'їзд М. Мушинки з Києва КДБ дізналося самостійно з «перших уст» учасників зустрічі, оскільки, як стало відомо згодом, квартира Михайлини Коцюбинської, у якій іноземний науковець «взяв крамольний текст», «акуратно прослуховувалася!» (Дзюба 2013, 368). Отож, до галицької столиці його вже супроводжував «хімік-аспірант», а насправді агент КДБ, який мешкав із ним у готелі, а потім 13 грудня 1965 р. ще й випровадив у дорогу.

На станції Чоп того ж дня прикордонна служба, зрозуміло, затримала М. Мушинку й «під спідньою білизною знайшла рукопис Івана Дзюби». Подорож було тимчасово перервано, а порушника поселено в готелі «Верховина» (нині «Корона»), у якому до приходу працівників КДБ той встиг «спалити масу рукописів», не виявлених під час обшуку на митниці: а коли «догорjali останні сторінки (вірші Симоненка, Голобородька, стаття Світличного), то умивальник лопнув» (Мушинка-1 2018, 82-83). Після допитів працівниками КДБ та двома представниками чехословацького ШТБ (*Štátna bezpečnosť* – Державна безпека; спеціально прибули з Праги в Ужгород. – С.К.) М. Мушинка таки повернувся в Чехословаччину, де в Кошицях у крайкомі компартії створили спеціальну слідчу комісію з 5-ти осіб, яка не передала справи в суд, оскільки всі речові докази залишилися в СРСР. У червні 1966 р. справу порушника-комуніста закрили з оголошенням догани та суворого попередження (Мушинка-1 2018, 86-88).

Для подальшого розуміння «сюжетних» ходів у цій історії слід наголосити й на тому, що М. Мушинка під час допитів в Ужгороді спочатку твердив, ніби «викрав» рукопис І. Дзюби з його «папки в Бібліотеці Леніна». Однак, згадує він, «через «пару днів принесли протокол Дзюби, який твердив, що він

дав мені рукопис для власного прочитання і ознайомлення з ним членів компартії Чехо-Словаччини» (Мушинка-1 2018, 84)♦. Щодо «власного прочитання і ознайомлення членів компартії», то про це І. Дзюба також не раз твердив під час численних допитів та виступу на суді 12 березня 1973 р., однак спогад про «папку» і «протокол» І. Дзюби не підтверджено документально, оскільки автора «Листа» з приводу затримання М. Мушинки голова комітету Держбезпеки при Раді Міністрів УРСР В.Ф. Нікітченко викликав на розмову лише 20 серпня 1966 р. і попросив дати пояснення, яке той написав 24. 08. 1966 р. (майже через рік; долучено до матеріалів кримінальної справи) (Кримінальна справа № 55-3, арк. 141-143).

Вдруге передача за кордон праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» відбулася з ініціативи Лесі Йосипівни Коцюби (1921–1987), натовді доцента Ніжинського педінституту ім. М. Гоголя (Пінчук 2005)♦. Така нагода трапилася 16-18 травня 1966 р., коли в Ужгороді відбувалася всеукраїнська наукова конференція з міжнародною участю з питань розвитку української радянської новели (ЧРСР представляли науковці Пряшівського університету Міхал Роман та Юрій Бача). Її учасником був також і Г. Аврахов, у той час декан історико-філологічного факультету згаданого педінституту².

І. Чендей та Г. Аврахов³ зналися навіч ще до проведення конференції. Так, наприклад, 8 грудня 1972 р. під час першого допиту у справі І. Дзюби Г. Аврахов-свідок твердив таке: «З Чендеєм Іваном Михайловичем познайомився десь в 1950 роках, коли його дружина навчалася в Черкаському педінституті

² На с. 76 Т. Пінчук неточно вказує номер журн. «Слово і Час» за 1993 р., де опубліковано розповідь Г. Аврахова «Її всі звали Лесю Йосипівною: Штрихи до портрета Л. Й. Коцюби» – замість №3 має бути №2. А у списку використаних джерел у праці Г. Аврахова «Сповідне слово про Івана Дзюбу» (Слово і Час, 2004. – №2. – С.70-72) помилково вказано №3. – С. К.

³ У ст. М. Мушинки «Взаємозв'язки Івана Чендея з українцями Словаччини та мої стосунки з ним» (Мушинка 2012, 43) неточно вказано дату перевезення фотокопій праці І. Дзюби за кордон – 30 травня 1966 р. Насправді Ю. Бача отримав пакет 20 травня 1966 р. і виїхав з Ужгорода 21 травня невдовзі після конференції та святкування дня народження І. Чендея. – С. К.

(у 1956–1959 рр. Марія Іванівна Чендей⁴ була студенткою-заченицею мовно-літературного факультету. – С.К.), де я працював деканом факультету. З того часу я принагідно зустрічався з Чендеєм. Відносини у мене з ним нормальні» (Кримінальна справа № 55-6, арк. 250). 1959 р. Г. Аврахов побував у Ужгороді, де вперше зустрівся з І. Чендеєм, який подарував черкаському гостеві збірку «Вітер з полонини» (1958) з таким дарчим написом: «*Вельмишановному Григорію Герасимовичу Аврахову про перебування в Ужгороді, і щоб наша мова, наша пісня дзвінко линула і лунала*». 17/VIII. 1959 р., Ів. Чендей». По смерті І. Чендея Г. Аврахов надіслав вдові письменника ксерокопії інших дарчих написів на збірках «Казки зелених гір» (Ужгород, 1965), «Ватри не згасають: оповідання (Ужгород, 1960) та «Березневий сніг: повість, оповідання» (Київ, 1968). Прозаїк шанував його як обдарованого літературознавця, зокрема як автора передмови до збірки «Терен цвіте» (1967) та розлогої рецензії на роман «Птахи полишають гнізда»⁵.

З опублікованих джерел відомо, що Л. Коцюба на прохання київських друзів (до Ніжина фотокопії праці І. Дзюби привіз правозахисник Іван Бровко (1915-2009) мала організувати її передачу через викладача Ю. Бачу, який планував приїхати на конференцію в Ужгород (Рух опору 2010, 341). Цю відповідальну місію щодо доставки згаданого документа погодився виконати Г. Аврахов, який, правда, чомусь засумнівався, а чи варто до цього акту залучати саме Ю. Бачу. Однак, поспілкувавшись із І. Чендеєм, зважився на цей крок (той позитивно охарактеризував закордонного колегу, з яким знався ще з 1957 р.).

У різних джерелах, у тому числі й матеріалах кримінальної справи І. Дзюби, а також у листах Г. Аврахова до І. Чендея та його дружини Марії, спогадах М. Мушинки. Г. Аврахова

⁴ В архіві письменника збереглися листи та вітальні листівки Г. Аврахова (всього 15 одиниць) за 1959 – 2005 рр., а також його світлина з дарчим написом. – С. К.

⁵ Г. Аврахов записав Марію Чендей хресною мамою при народженні сина Тараса 28.02.1966 р., відомого нині журналіста, який свого часу був прес-секретарем прем'єр-міністра В. Януковича, керівником прес-служби Кабміну (2002-2004), а згодом очолював Національну радіокомпанію України (2010-2014). – С. К.

й Ю. Бачі про цю подію говориться по-різному. Так, наприклад, у дописі «Сповідне слово про Івана Дзюбу» Г. Аврахов, повідаючи про перипетії з працею І. Дзюби, взагалі не згадує про І. Чендея (Аврахов 2004, 70-72). А от у нарисі про Л. Коцюбу пише про це так: «Коли Юрій Бача, літературознавець із Пряшева, перелякавшись за скоєне, виказав Івана Чендея, притиснутий гебістами відомий письменник, одводячи неправдиве звинувачення, назвав справжнього передавача фотокопійного тексту і навіть не зробив спроби хоч якось його попередити. Провинець, вважаючи, що його шантажують, довго відхрещувався, накликаючи додаткові звинувачення во лжі. Одпиратися стало марним, коли слідчі пред'явили письмове зізнання І. Чендея. Треба було спішно знайти іншу рятівну версію співучасті, що виглядала б вірогідною» (Аврахов 2005, 55).

Уважно проаналізовані нами протоколи допитів Г. Аврахова, Ю. Бачі, І. Дзюби, Л. Коцюби, І. Чендея та інших свідків судового процесу дають підставу стверджувати, що наведені вище рядки Г. Аврахова надто суб'єктивні та емоційно «перевантажені» в аспекті оцінних суджень і І. Чендея, і Ю. Бачі. Сповідуючи справедливість, – а саме таким позиціонує себе Г. Аврахов, – ці його твердження потребують уточнення щодо «переляку» і «неправдивого звинувачення» І. Чендея з боку Ю. Бачі, щодо виказування «притиснутим гебістами» І. Чендеєм прізвища «справжнього передавача фотокопійного тексту», який, мовляв, згрішив перед «провинцем» ще й тим, що «навіть не зробив спроби хоч якось його попередити».

Не маючи на меті виступати в ролі адвоката, зауважимо про таке: прагнемо об'єктивно відтворити хід минулих подій і зрозуміти мотивації «зізнань» (щиросердних або ні) кожного згаданого тут учасника судового процесу⁴. Водночас постають і логічні запитання: а як можна визначити її, щиросердність, і наскільки правдивими були показання свідків (беручи до уваги ту обставину, що в екстремальних ситуаціях можуть мати місце, як про це свідомо твердить Г. Аврахов, «відхрещування» та «лжа»), і чи з плином літ вони, свідчення, «автентично» відтворені тими ж особами, але вже на сторінках спогадів. На наше глибоке переконання, саме такий «компаративний» аналіз юридичних та «цивільних» документів, зосібна в контексті кримінальної справи І. Дзюби, слугує надійним мірилом у

визначенні хоча б якоїсь об'єктивності «давноминулого часу», зрозуміло, відносного за своєю суттю.

Слушними, а водночас і цінними в даному разі, є міркування «сексота» Ю. Бачі у відвертій публіцистичній сповіді «Як я доносив ... навіть сам на себе» (2010) про сутність та цінність спогадів як своєрідного жанру документалістики та особливо цінного джерела біографістики: «Спогади – занадто важлива справа! Зокрема, там, де нема архівів, музеїв історії, де не зберігається документація та не ведуться бодай хронічки [...], – там спогади конче потрібна та надто важлива справа! Щоб спогади могли стати великою допоміжною силою, підводити з колін та вселяти надію, – щоб з'явилася правда й поступово переважала й перемогла тенденцію, – вони мусять бути правдивими та щирими. Якщо спогади мали б бути продовженням дотеперішніх тенденцій щодо України, то їх необхідно було б душити вже при їхньому виникненні й карати, як навмисні неправдиві показання караються в судах» (Бача 2010, 351-352).

Поштовхом до написання Ю. Бачею болючої сповіді було не лише прагненням їх автора «мати право питати інших і чекати від них щирої та правдивої відповіді», хто відверто, а хто приховано співпрацював із органами держбезпеки та «сексотив», але й давнім бажанням очиститися від моральних мук, застерегти майбутнє покоління, зрештою, сказати правду про ту страшну комуністичну епоху, у якій йому довелося жити. Треба таки визнати, беручи до уваги чимало різних фактів та химер долі людської, а чи кожен живий і понині «агент»-«сексот»-«стукач» (а їх було тоді чимало й повсюдно!!!) здатен ось на таку відвертість: «Заявляю: я теж інформував (чи: мене теж змусили інформувати) «партію та уряд» про «ворожу діяльність» у моєму оточенні та в діяльності своїх колег, приятелів, друзів, родичів навіть! Навіть більше: я доносив навіть на самого себе!» (Бача 2010, 353). Не можна не погодитися з міркуваннями О. Вертія, який із приводу цієї сповіді Ю. Бачі (майже 50 років «співпрацював» з «рідними» чехословацькими та радянськими спецслужбами) справедливо зауважив, що це «документ неабиякого пізнавального характеру, що кидає яскраве світло як на характери «д о н о щ и к і в», так і на методи праці державних органів», оскільки вони «формують якісно новий погляд» на цю співпрацю «між двох вогнів», «розширюють наші уявлення про фронт боротьби за людину, за її

право на нормальне життя та можливості й за таких обставин залишатися ЛЮДИНОЮ» (Вертій 2015, 105-106). Важливо також і те, що й сам автор після їх оприлюднення не зрікався відшкодувати матеріальні й моральні збитки тим особам, які *a priori* постраждали від його «співпраці» – на щастя, а чи на жаль, але таких позовів щодо «донощика» поки що не зареєстровано.

У спогадах «Іван Чендей у моєму житті» (уперше опубліковані 2006 р. у журналі «Дукля») (Бача 2006) Ю. Бача твердить, що на момент передачі нічого не знав про зміст праці І. Дзюби, а тому перевезення копій за кордон не вважав «продуманим чи, не дай Біг, якимсь геройським вчинком»: «Київські друзі», як сказав професор Аврахов, який передав мені на квартирі в Чендея пакет фотокопій, вирішили переслати цю працю через мене. Я, повністю довіряючи їм, переніс ту працю в кишені піджака (без будь-якої конспірації), лише вдома прочитав її та дав читати іншим» (Іван Чендей 2017, 145).

Зізнання Ю. Бачі про співпрацю із спецорганами дає відповідь щодо «безпечності» «першого поштаря» (як сам себе охрестив) з доставки забороненої літератури за кордон. Правда, дивним видається той факт, чому ж Ю. Бача, досвідчений агент спецслужб, опинився таки за ґратами в 1973 р. із звинуваченням у «пошкодуванні країни соціалістичної системи», відбувши більше року тюрми із присуджених чотирьох.

На думку М. Мушинки, до 1972 р. в органах КДБ не було достатніх доказів про участь І. Чендея в передачі праці І. Дзюби (Мушинка 2012). У карній справі є протокол допиту Ю. Бачі як свідка, натоді референта філіалу Сервотехне-Прага в Пряшеві. На вимогу Генерального прокурора СРСР слідчий майор Гривняк провів допит у м. Кошице 30 серпня 1972 р. («свидетель был вызван на допрос повесткой от 30.8. 1972 г.») (Кримінальна справа № 55-3, арк. 254). В автобіографічній книжці «Листи самому собі» Ю. Бача згадує, що «початок усієї тій афері поклато засідання Пленуму ЦК КПРС у Москві у грудні 1971 року, яке назовні займалося ніби проблемами літературної критики, а насправді наказало «прекратіть» занадто неприємну для всієї імперії «антирадянську писанину», тобто видання «Хроніки текучих собитій», «Українського вісника» та ще, може, інших подібних видань» (Бача 1997, 72).

Україною прокотилася хвиля арештів, дійшло і до «братніх» західних республік Варшавського договору. Так, зокрема, 11

квітня 1972 р., згадує Ю. Бача, у Пряшеві працівники ШТБ арештували Павла Мурашку, викладача університету, проф. педагогічної школи Петра Гроцького та студентку Київського університету Ганну Коцур, які були його вихованцями. Наступного дня Ю. Бачу допитали вперше, а 28 квітня – вдруге, «потім ще з десятків разів». 30 серпня 1972 р. «зі свідка з мене зробили співобвинуваченого, – навіть керівника групи – і знову кілька разів допитували» (Бача 1997, 72). Згодом, вже 19-23 березня 1973 р., Обласний суд у Кошицях ув'язнить П. Мурашку на 4,5 роки, а Ю. Бачу – 3 роки: «Прокурор Найвищого суду вимагає п'ять років, – п'ять років арешту за те, що українець, україніст, доцент україністики університету прочитав книгу про становище українського народу на Україні!!!». 18–19 липня 1973 р. Найвищий суд «соціалістичної» Словаччини «звувив окремі обвинувачення, проте засудив Павла на шість з половиною років, а мене на чотири роки арешту!». Ніякі клопотання не допомогли, за того, що він не заперечував своєї причетності до передачі праці І. Дзюби. Після щирого «каяття» Ю. Бача опинився в «старій відомій тюрмі для політичних в'язнів усіх режимів та усіх часів» в Лаві (Бача 1997, 72).

М. Мушинка твердить, що Ю. Бача зізнався не з примусу, а з власної волі (наявні документи в кримінальній справі І. Дзюби цього не підтверджують), однак не покликається, як зазвичай, на самі протоколи допиту і не вказує місця їх зберігання та дати документів. Той факт, що Ю. Бача інформував відповідні служби про розмови з М. Мушиною – незаперечний (їхнім взаєминам присвятив у своїй сповіді окремий підрозділ під оглавом «То ж кого не можна обійти? Про Миколу Мушинку») (Бача 2010, 432-439). Як наслідок – було скасовано навчання останнього в аспірантурі в Києві. Тут варто згадати й про те, що І. Дзюба, вітаючи М. Мушинку з 80-літтям, визнав, що ювіляр був у числі «перших читачів» його праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?», однак шкодував, що це читання «не обійшлося без великих неприємностей для нього» (Мушинка, Шкуркала 2016, 296).

Водночас твердження М. Мушинки, що «справжньою причиною цькування І. Чендея була його причетність до передачі на Захід праці І. Дзюби» (Мушинка 2012, 43), базується радше на припущенні, аніж на реальних фактах. І тут, як це не парадоксально, знову ж не обійтися без згаданого каяття Ю. Бачі,

який під час допитів в 1972-1973 рр. вивів, як потрапив за кордон лист І. Чендея, адресований голові правління СПУ О. Гончареві з приводу посилення співпраці між українськими та чехословацькими письменниками (Ю. Бача передав його відомій родині Горбачів у Франкфурті), який був опублікований на сторінках мюнхенського журналу «Сучасність», але без прізвища письменника. У сповіді «Як я доносив ... навіть сам на себе» він пише про це так: «Цей факт напевно пошкодив Іванові Чендею, коли його в сімдесятих роках переслідували, хоча слід однозначно заявити, що не той факт, не моя «зрада» стали основою звинувачення та переслідування Чендея. Івана карали, перш за все, за його повість «Іван» у книзі «Березневий сніг» та за його позицію в багатьох інших питаннях, які він все сміливіше виявляв протягом років. Мої зізнання щодо Чендея таки додали перцю до Іванової справи, проте не вони творили її ядро чи основу. Так дивився на цю справу і сам Іван, коли ми – в 90-х роках – зустрічалися і говорили про неї, так і різні інші справи українського життя» (Бача 2010, 386).

Так, публікація «анонімного» листа, авторство якого Ю. Бача свідомо «дешифрував» «рідним» органам ШТБ, насправді нашкодила І. Чендеєві. Серед документів 2-го тому персональної справи письменника в підсумковому висновку парткомісії при ЦК КПУ зазначено, що саме цим листом автор «со своих «особых» позиций освещает некоторые вопросы жизни писательской организации Украины, ставит вопрос об автономии Союза писателей Украины, отвергая по существу, необходимость развития Советской Украинской литературы в содружестве с литературами других республик. Письмо Чендея также напечатано в 1970 году в распространенном в ООН сборнике антисоветского содержания «Нарушение прав человека на Украине», изданном так называемым Всемирным конгрессом свободных украинцев в Нью-Йорке». Публікацію листа І. Чендея в США виявив Надзвичайний і Повноважний Посол СРСР в Чехословаччині С.В. Червоненко, який повідомив про «знахідку» ЦК КПК спеціальним терміновим донесенням від 17.07.1970 р. з грифом «Совершенно тайно».

У довідці-поясненні з приводу листа С. В. Червоненка, датованій 02. 09.1970 р., за підписом інструктора відділу культури ЦК КПУ О. Олександренка, повідомлялося так: «Встановлено, що автором згадуваного листа є закарпатський письмен-

ник Іван Чендей. Написаний в 1968 році лист адресувався правлінню Спілки письменників України (опублікований у мюнхенському журналі «Сучасність», 1968. № 12. С. 50–60). Одна з копій листа якось потрапила за кордон і там була надрукована з метою антирадянської пропаганди. За все це письменник Чендей дістав партійне покарання – його виключено з членів КПРС» (Персональна справа Івана Чендея-2, арк. 310). Тут слід уточнити, що вигнання з партії закарпатського прозаїка мотивувалося не лише цим фактом, про що мова далі.

Справа І. Чендея ускладнювалася ще й тим, що в числі № 2 за 1970 р. у тій же «націоналістичній» «Сучасності» було опубліковано низку матеріалів під заголовком «Іван Чендей і радянська критика»: там уміщено уривки з повісті «Іван» і з опублікованих у закарпатській періодиці статей «Не перекручувати дійсність!», «Життя – у кривому дзеркалі: Земляки Івана Чендея про його нову книжку», «Чому обурилися дубівчани?». Цю републікацію супроводжувала вступна стаття Ю. Лоп'янського «Березневий сніг» Івана Чендея» (Лоп'янський 1970, 31-44). Отож, голова парткомісії при ЦК КПРС І.С. Грушецький під час розгляду персональної справи в 1970 р. дорікав І. Чендеєві в тому, що «журнал «Сучасність» дав матеріал у Ваш захист. Ви – добра знахідка, але не для соціалістичного суспільства. Ми вважали, що Ви зрозумієте, зробите відповідні висновки з попередньої критики, але своєю останньою книгою плюнули радянським людям в обличчя. Ви не помітили тих величезних перетворень, які сталися на Закарпатті» (Персональна справа Івана Чендея-2, арк. 312-316).

Та «перцю» до справи І. Чендея Ю. Бача таки «всипав» справді щедро, про що свідчить і довідка начальника управління КДБ в Закарпатській області А. Жабченка від 12 лютого 1970 р. Тут повідомлялося, що 13 березня 1968 р. під час повернення І. Чендея з ЧРСР у нього на пункті «Ужгород» було вилучено «как подлежащие ввозу в СССР, два ротаторных экземпляра литературного монтажа для художественной самодеятельности под названием «Воскресіння». Монтаж составлен из тенденциозно подобранных отрывков украинских поэтов различных периодов. Автором монтажа являлся *гражданин ЧССР Юрий Бача, украинский националист и антисоветчик* (виокремлення наше. – С. К.). Один екземпляр монтажа был передан в отдел пропаганды и агитации обкома партии, второй в порядке информа-

ции направлен КГБ при СМ УССР». Крім того, «ЧЕНДЕЙ И.М. поддерживает личные связи с упоминавшимся выше Ю. Бача и другими националистически настроенными гражданами ЧССР (П. Мурашко, Н. Мушинка, М. Молнар, И. Ванат и др.), которые имеют связь с зарубежными националистическими центрами в Мюнхене, Париже, куда систематически лично выезжают (сам Бача в 1969 г. в течении 6 месяцев находился в США и Канаде»).

Згадується у цій довідці й про публікацію «анонімного» листа І. Чендея на сторінках «Сучасності» (Персональна справа Івана Чендея-2, арк. 196-197).

Серед звинувачень, пред'явлених І. Чендєєві на засіданні парткомісії при ЦК КПУ 11 листопада 1970 р. згадуваний уже І.С. Грушецький назвав і те, що «тов. Чендей не витримав іспиту часу, який характеризується загостренням боротьби на ідеологічному фронті. В лоб нас не візьмеш. Ведеться боротьба по лінії ідеології, направлена проти дружби народів, національних традицій, проти партії. Цього не зрозумів т. Чендей. На нього мабуть дуже вплинула буржуазна ідеологія і пропаганда, дружба з тими письменниками в Чехословаччині, які були за лібералізацію, за відрив від соціалізму, за повернення капіталістичної системи в країні. І як не прикро, він попав під вплив цих поглядів. Такі, як Бача і інші йшли в лавах правих» (Персональна справа Івана Чендея-2, арк. 312-316).

Як бачимо, «агента» Ю. Бачу, як це не дивно, радянські кадебісти зачисляли до відвертих «українських націоналістів і антисоветчиков» із «лав правих», що «компрометувало» І. Чендея як комуніста, взятого через те під пильний нагляд «КГБ – комітету глибокого буріння», як іменували цю організацію в народі. При тому, ані в згаданому донесенні КДБ, ані в висновку парткомісії при ЦК КПУ про моральне «падіння» комуніста І. Чендея жодного разу не згадано про його причетність до передачі праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» за кордон, що вважалося тоді небезпечною антирадянською діяльністю та каралося тюремним ув'язненням не лише в СРСР, але і в ЧРСР, як це сталося з П. Мурашкою, Ю. Бачею та Г. Коцюбою, але щасливо минуло М. Мушинку (був скараний в інший спосіб – позбавлений творчої праці, працював пастухом, але навіть з цієї посади його хотіли звільнити, та завдяки вчасному попередженню «агента» Ю. Бачі він уник такої ганьби й звільнився за власним бажанням).

Отож, ближчий до істини таки «агент» Ю. Бача, бо насправді І. Чендея скарали, перш за все, за його повість «Іван» із збірки «Березневий сніг» та самостійницьку неугодну позицію з багатьох принципових питань, яка не збігалася з «власть імушцими». Всі ж інші згадані «гріхи» у звинувачувальному висновку парткомісії при ЦК КПУ долучалися вже як додаткова підсилювальна каральна «компропат-добавка» до головного проступку письменника, а саме: *«Автор не заметил больших преобразований на селе за период Советской власти, чем гордятся все советские люди и о чем с гордостью говорят трудящиеся Закарпатья, не показал деятельности коммунистов, комсомольцев, передовиков труда»* (виокремлено нами. – С. К.)» (Персональна справа Івана Чендея-2, арк. 317-323).

Ю. Бача під час допиту в 1972 р. не заперечував факту особистого знайомства з І. Дзюбою (листувався з ним, надсилав киянину прямишівський часопис «Дуклю»)♦ й зізнався, що його працю одержав саме від І. Чендея, а не з рук Г. Аврахова (Кримінальна справа-3, арк. 257). На допитах, а також у виступі на судовому засіданні перед оголошенням вироку 12 березня 1973 р. І. Дзюба підтвердив знайомство з Ю. Бачею ще з поч. 60-х років, коли той був аспірантом університету ім. Т. Шевченка.

Про своє зізнання Ю. Бача, звісно, не міг попередити І. Чендея, якого невдовзі також «було акуратно представником держбезпеки з Києва допитано в Ужгороді» (Чендей, Щоденник, Архів Чендея, запис від 6 жовтня 1990 р.) (допит – тривав з 10 год. ранку до 17 год. по обіді 26 жовтня 1972 р. – протоколював його ст. слідчий КДБ майор Микола Михайлович Кольчик, який вів справу І. Дзюби). І. Чендей докладно розповів про передачу «антирадянського» пакунка, якого одержав від Г. Аврахова (Кримінальна справа № 55-6, арк. 247-248). Зіставивши ці зізнання із протоколами допитів Г. Аврахова, Ю. Бачі, Л. Коцюби, й особливо протоколу очної ставки Г. Аврахова та Л. Коцюби, маємо всі підстави твердити про правдивість свідчень І. Чендея. Доказом цьому є і той факт, що він як свідок, розуміючи всю складність та небезпеку порушеної справи проти І. Дзюби, повівся гідно й мужньо, коли заявив таке: «Гадаю, що до передачі фотокопії «Інтернаціоналізму чи русифікації?» Бачі сам Дзюба ніякого відношення не мав. Будь-яких «самвидавівських» матеріалів від Дзюби я не отримував» (Кримінальна справа №55-6, арк. 248). Слідчий, власне, якраз

і намагався вивідати інформацію про безпосередню причетність І. Дзюби до передачі свого «Листа» за кордон, адже така діяльність, як уже згадувалося і про що свідчить обвинувальний вирок І. Дзюбі, вважалася особливо небезпечним кримінальним злочином.

Зрозуміло, що М. Кольчик не «приплюсував» ці відверті свідчення І. Чендея до заслуг І. Дзюби (виконував іншу місію), але й не міг використати проти підсудного під час складання обвинувального вироку, у якому, до речі, ані Ю. Бача, ані І. Чендей не фігурують як «дійові» особи. Водночас серед доказів вини підсудного є звинувачення в тому, що той «ще до направлення в офіційні установи в листопаді 1965 року машинописний текст попереднього варіанта документа «Інтернаціоналізм чи русифікація?» «передав гр. ЧССР Мушинці Миклошу з метою нелегального вивозу його за кордон» (Кримінальна справа № 55-18, арк. 272 зв.). У касаційній скарзі до Верховного суду України від 27 березня 1973 р. І. Дзюба з цього приводу писав так: «Я вважаю, що суд неправильно інтерпретував епізод з передачею попереднього варіанту праці громадянину ЧССР Мушинці М. Не треба забувати, що це було в 1965 р., задовго до 1968 р. Тоді Чехословаччина була однією з найбільш стабільних і дружніх до СРСР соціалістичних країн, і передачу своєї праці громадянину ЧССР я не осмислював як передачу «за кордон», тим більше, що я регулярно друкувався в пресі ЧССР. Крім того, передавав я її не для поширення, а в офіційні інстанції, що видно з показів Мушинки та моїх, даних в 1965-66 рр., коли ця справа розглядалася і була припинена за відсутністю складу злочину. Не враховано також і те, що після цього випадку я зрозумів, що таких вчинків допускати не можна, і більше ніколи й нікому з іноземців ніяких матеріалів «самвидаву» не давав, про що свідчать матеріали моєї справи» (Кримінальна справа № 55-18, арк. 305-306).

З протоколів допиту І. Чендея та І. Дзюби дізнаємося й про те, коли саме доля звела їх для подальшого товаришування: познайомилися «приблизно у 1968-69 році в м. Києві під час одного приїзду туди в літературних справах». З того часу, твердив ужгородський свідок, «буваючи в Києві, я кілька разів принагідно зустрічався з Дзюбою. Наші розмови з ним стосувалися літературних питань». Щодо розмов «антирадянського наклепницького змісту від Дзюби» І. Чендей не чув ніколи. Ви-

кликає глибоку повагу й той факт, що навіть у такій непростій ситуації він не побоявся прихильно відгукнутися про підсудного: «Взагалі Дзюбу знаю як здібного літератора-критика. Зустрічався я з ним у видавництві «Дніпро», а також просто десь на вулиці. Дома я у нього ніколи не був, хоч адресу його маю» (Кримінальна справа № 55-6, арк. 243-244).

І. Чендей зізнався, що працю І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» доставив в Ужгород саме Г. Аврахов. Той згодом писав подружжю Чендеїв, що усе життя карався тим, що «прилучив» І. Чендея до «жахного наслідками відчайного ризику: передачі «за бугор» трактату Івана Дзюби», і шкодував, що «може обставини жорстоких покарань одчайних зухвальців не були б аж так доймисті, якби в злощасну мить Бача видав мене, а не Вас. Бог йому судія...» (Аврахов, Архів Івана Чендея). Таке «бажання-звинувачення» Г. Аврахова на адресу Ю. Бачі не має під собою ґрунту, адже ніжинський декан мав чудову нагоду особисто передати фотокопії закордонному гостеві, тим більше, що про це було домовлено і в Києві, і в Ніжині (у згадуваній сповіді Ю. Бача присвятив Г. Аврахову окремих підрозділ, де торкається цього питання), і в якого в різні роки двічі тривало гостював із дружиною. Чому Г. Аврахов сам цього не зробив, важко зараз щось гадати. Прикрим є й те, що згодом він закидатиме також й І. Чендееві, чому той, мовляв, не повідомив його про допит в Ужгороді та про суть свого зізнання.

Така «неузгодженість» дій літературознавця-патріота і письменника-реаліста спричинена тим, що Г. Аврахов не розповів І. Чендееві суті справи про працю І. Дзюби під час конференції. А це згодом і призвело до того, як писав дипломований кур'єр-сміливець, що в 1972 р. на допитах він «спершу віднікуватися став і тим остаточно «забрехався». І, загнаний в безвихідь, мусив назвати мою спільницю. Одначе, у потрібен час спромігся не тільки попередити Лесю Йосипівну, а й підказати рятівний вихід, який, на гіркий жаль, прийшов у мою свідомість трохи запізно. Чергова жертва «провалу» мала зав'язати одержання фотокопійного тексту ... на покійнику. Мужня жінка зробила це блискуче і правдоподібно» (Аврахов, Архів Івана Чендея). Так, Л. Коцюба, про що свідчить протокол очної ставки, повелася справді мужньо, на відміну від свого колеги Г. Аврахова.

На допитах Л. Коцюба твердила, що трактат І. Дзюби передав їй літературознавець, член-кореспондент, проф. Київсько-

го університету Павло Миколайович Попов (1890–1971), в минулому науковий керівник її кандидатської дисертації, натоді уже покійний (помер 4 квітня) і що, зрозуміло, не відповідало дійсності. Отож, ланцюжок «антирадянського злочину» щасливо обірвався, а слідству, на щастя, не вдалося встановити законспірованих осіб у середовищі «київських друзів», а головне – зібрати так потрібний слідчим додатковий компромат на підсудного. Г. Аврахов добре розумів, що, залучаючи до цієї справи І. Чендея без належного «коментування» співучасникові «злочину» можливих небезпек та непередбачуваних наслідків, «спричинив додаткові страждання й немалі випробви» авторові «Березневого снігу», особливо після трагічної загибелі сина Мирослава у січні 1968 р. (Аврахов, Лист до Марії Чендей, Архів Івана Чендея).

Про цю прикру подію І. Чендей згадав лише в 1990 р. на сторінках свого «Щоденника», коли з ініціативи працівниці обкому партії Надії Гур'янової, «чутливої, інтелігентної і проникливої» людини, яка була «послідовною в зайнятій позиції, настирливою», постало питання про його поновлення в лавах КПРС (нагадаємо, був виключений 1969 р. із звинуваченням в націоналізмі та антирадянщині у збірці «Березневий сніг»). Так от, голова парткомісії при Закарпатському обкомі КПУ В. Гецянин у розмовах з Н. Гур'яною був «дивно закостенілим і задубілим» і пригадав усі «гріхи» І. Чендея, зокрема й те, що за ним «числиться злочин кримінального характеру»⁶.

А йшлося акурат про передачу праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». І. Чендея дивувало, що партапаратник аж ніяк не міг збагнути того, що настали інші часи: «... поступок передачі праці І. Дзюби за кордон ще п'ять-десять років тому належало вважати поступком неправоправним і карним (належало б довести, що я знав про вміст того невеликого пакунка, який мною Бачі переданий був! (виокремлено нами. – С.К.), нині подібне карним вважати не можна вже й тому, бо «Інтернаціоналізм чи русифікація?» опублікований був у журналі «Вітчизна». Та цього може Гецянин і не знати. Врешті, Гецянин весь в минулому, тому він і не може мислити

⁶ У протоколі допиту І. Дзюби від 9 жовтня 1972 р., який стосується з'ясування слідчим М. Кольчиком обставин знайомства підсудного та свідка, прізвище І. Чендея помилково записано як Чандей. Протокол засвідчено І. Дзюбою власноручно без виправлення (Кримінальна справа-6, арк. 234-236). – С.К.

у відповідності з тим рухом, який керує життям, спонукує до переоцінки цінностей...» (Чендей Щоденник, 2019-2020, запис від 06.10.1990 р.). Тут слід наголосити й на тому, що впродовж багатьох років «засекречений» факт причетності І. Чендея до передачі за кордон праці І. Дзюби слугував усіляким його недругам своєрідним античендеївським «пугалом», коли мовилося про митця у товаристві критиків чи письменників поза межами області. Про це він пише у «Щоденнику», зокрема про творчі контакти із відомим київським критиком В. Дончиком (1932-2017).

Правда й те, що чорні хмари таки нависали над головою І. Чендея темною гущиною. Як згадує перший секретар Закарпатського обкому партії Ю. Ільницький, у ті смутні часи одного разу до нього завітав «начальник КДБ і каже, що будуть арештовувати І. М. Чендея, тому що він передав статтю Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» через кордон у Словаччину. Каже, що словаки вже заарештували їхню людину, причетну до цього. Я категорично заявив, що ми не в Словаччині, і про арешт Івана Чендея не може бути й мови. Щоб і помислів таких не було. Обійшлося. Мені вдалося його відстояти» (Ільницький 2007, 176). Коли повірити мемуаристу, що така розмова насправді й відбулася, то йшлося, безумовно, про «словака» Ю. Бачу. Однак виникає запитання, а чому ж у згаданому вище донесенні того ж А. Жабченка не згадано про цей гріх І. Чендея? А відповідь дає ухвала ст. слідчого М. Кольчика від 15. 12. 1972 р., який на підставі ст. 130 КПК УРСР виділив матеріали, які стосувалися Г. Аврахова, О. Коцюби, І. Чендея (покійник-професор М. Попов таки порятував «заочно» трьох «провинців») як такі, що «потребують додаткової перевірки», і це «не може негативно вплинути на повноту, всебічність і об'єктивність дослідження і вирішення» щодо обвинувачення І. Дзюби. 10.01.1973 р. ці матеріали були скеровані ст. слідчим, підполковником Бідьовкою відповідно в КДБ у Чернігівській та Закарпатській областях, а матеріали Г. Аврахова – в оперативний підрозділ КДБ при Раді Міністрів УРСР (Кримінальна справа № 55-6, арк. 281-283). Отож, цілком імовірно, що коли згадані матеріали надійшли з Києва за призначенням, то описана першим секретарем партії Ю. Ільницького «патріотично-гуманна» бесіда-протест з начальником Закарпатського відділення КДБ А. Жабченком з приводу І. Чендея та його арешту могла й відбутися.

До речі, у згаданій постанові слідчий М. Кольченко «узако- нив» і «дискусійний» факт щодо дійових осіб в акті передачі фотокопій у травні 1966 р., який спогадують його очевидці: «Із матеріалів справи видно, що в 1966 році мешканець м. Києва АБРАХОВ Григорій Герасимович через ЧЕНДЕЯ Івана Михай- ловича (проживає в м. Ужгород) (таки Чендея!, виокремле- но нами. – С.К.) передав громадянину Чехословаччини БАЧІ Юрію фотокопію антирадянського документа І. ДЗЮБИ «Ін- тернаціоналізм чи русифікація?» (Кримінальна справа № 55-6, арк. 281). Постає і наступне запитання, а чи бачив ці документи столичного слідчого КДБ сам Ю. Ільницький? Гадаємо, що так. Зрештою, наявне тут формулювання «потребують додаткової перевірки» у ситуації про можливий арешт явно було безпер- спективним. Це дуже добре розумів товариш секретар партії, отож так «категорично» й заявив, «убивши» в самому зародку гріховні «помисли» кадебешника А. Жабченка (зрештою, вони теж люди!) про ймовірний арешт І. Чендея. Якщо й «обійшло- ся», то стосувалося це, у першу чергу, долі самого секретаря, та й «відстоював» Ю. Ільницький насамперед своє крісло, а не гнаного ним же з партії автора повісті «Іван». Бо якби, уявімо, таке й сталося, то скільки ж разів довелося б секретареві по- тім пояснювати про це у верхах: а там могли зробити й відпо- відні оргвисновки про якість керівництва ідейним фронтом у прикордонній області СРСР (про Україну тоді, зрозуміло, не йшлося!).

Невдовзі, як відомо, праця І. Дзюби «Ітернаціоналізм чи русифікація?» (кагебісти іронічно охрестили її «трактатом») (Дзюба 2010, 40) потрапила до рук головного редактора жур- налу «Дукля» Павла Мурашки (Насправді 2011), а рідна сестра Лесі Українки Оксана Косач-Шимановська передрукувала її на машинці для подальшої передачі на Захід – окремим видан- ням вийшла друком у ФРН 1968 р. і була перекладена кілько- ма мовами світу. Ця праця, зізнавався її автор, «змінити всю його долю» (Дзюба 2010, 236). Додамо, що й багатьох його су- часників також, бо, як справедливо висновує Дж. Лібер, вона «справила приголомшливе враження на всіх, хто її читав, свої- ми думками, аргументацією, а особливо – своїми доводами» (Дзюба 2010, 278). І. Дзюба «перевідкрив історичну пам'ять 1920-х раннях та раннях 1930-х років і заповнив прогалину перших п'ятдесяти років радянської національної політики» і

тим самим став на двобій з «організованою амнезією» і завдяки «трактату» став «українським Орвелом нашого перехідного періоду» та зробив «більше, ніж просто викрив намагання комуністичної партії монополізувати минуле» – він «заохочував своїх читачів протистояти власній здатності до самообману, відречення та відсторонення» (Дзюба 2010, 278).

Як зауважує Є. Сверстюк, «колосальний резонанс» від цього «трактату» «поставив автора в ситуацію політичного лідера, чого він сам, звичайно, не прагнув» (Сверстюк 2015, 500), адже І. Дзюба в очах сучасників зумів «у понищеній країні, серед понищеного люду створити гідну нації ХХ ст. висоту – інтелектуальну», «будив у людині творця, пробуджених гуртував. Плекав добірний людський сад» (Кириченко 2013, 460). Важкою артилерією на полі битви за мову, яка цілила в «міщанське болото» і яку виставлено на передові рубежі, було зухвало обрано саме літературну критику та політичну публіцистику (Є. Сверстюк), появу якої на сторінках тогочасної преси й самвидаву «чекали більше, ніж запуску ракети». А геніальний І. Дзюба обрав нечувану методику: «знайшов цитати Маркса, а потім Леніна, які звучали викривально» й немилосердно бив ними усе брежнєвсько-кадебістське чиновництво, яке аж через 7 років оговталось від цього удару й запроторило автора «Інтернаціоналізму чи русифікації?» до в'язниці (Сверстюк 1993, 26).

Очевидних фактів про те, чи читав натоді цю працю І. Чендей, виявити не вдалося. Та головне полягає не в тому: він, наражаючи себе на небезпеку (свідомо чи несвідомо), разом із її автором, – нехай і непрямо, – також «поставив під сумнів монополію комуністичної партії на минуле та спроби масових фальсифікацій», «не тільки воскресив минуле», а й «відродив політичні можливості давно забутого минулого» (Дзюба 2010, 276-277). Власне, не буде перебільшенням сказати й про те, що, можливо, якраз відтоді І. Чендей теж гостро відчув «смак свободи» (С. Кириченко) та нестерпну задушливість тогочасного суспільства. Ймовірно, що саме тут і треба шукати оті джерела та ідейні засновини його «антирадянської» збірки «Березневий сніг», у якій він, визнаний уже як непересічний представник соцреалізму, не побоявся наділити свого головного героя-комуніста усілякими «нечеснотами» та змалював отого «звичайного слабкодухого пристосуванця» (Є. Сверстюк), про що писав І. Дзюба у книжці «Звичайна людина» чи міщанин?».

Таке докладне висвітлення маловідомої сторінки не лише біографії І. Чендея, але й в історії публікації праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» за кордоном дуже важливе і в тому сенсі, що свого часу Г. Аврахов розпочав роботу над підготовкою книги «Як дійшло до публікації трактату Івана Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?» (так і не побачила світ), у якій він, попри «Історії право судити про вагу й ситуативну доцільність саме такого відчайдушного вчинку», мав намір «по можливостях повно та об'єктивно, на фактах і реаліях доби переповісти всі давноминулі тепер події і тим пролити світло на багатьох достойних людей, а заодно – розсекретити лики недолюдів, сексотів, «учених» донощиків та самозваних провокаторів, цієї «братії» лакуз, кровожадних опричників, які спричинились до тяжких трагедій і непоправних людських жертв» (Аврахов, Лист до Марії Чендей, Архів Івана Чендея).

У домашніх архівах письменника і критика збереглося їхнє листування, підготовлене нами до опублікування. Листи І. Чендея та І. Дзюби наповнені «живими цюхвилинними деталями і переживаннями» (М. Коцюбинська), вони інкрустовані «крихтами з інтелектуального столу» (Ю. Шерех) обох митців, – а тут їх чимало, цих «цюхвилинних деталей і переживань», бо їхній «інтелектуальний стіл» виявився щедрим на гірку правду, болючі роздуми про людей і літературу, про Україну та її мову, на філософські розмисли про призначення митця, зокрема його пасіонарної ролі в долі народу, про виховання майбутньої творчої еліти, на спогади про дитинство і юність. Епістолярні тексти обох митців служать вдячним матеріалом в аспекті вивчення малознаних фактів біографій адресата й адресанта, зокрема причетності І. Чендея до передачі за кордон праці І. Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?».

Зрештою, описаний нами трагедійно-оптимістичний сюжет, пов'язаний з іменами І. Чендея та І. Дзюби, є своєрідним «історіографічним камертоном-преамбулою» до епістолярного діалогу двох видатних українців і дає можливість глибше збагнути сутність різноаспектних розмислів двох талановитих Іванів, мудрих, шляхетних, щирих, відданих українській справі та рідній культурі.

Джерела та література

1. *Аврахов Г.* Сповідне слово про Івана Дзюбу. // Слово і Час, 2004. – №2. – С.70-72.
2. *Аврахов Г.* Її всі звали Леся Йосипівна: Штрихи до портрета Л. Й. Коцюби. // Дивослово. 2005. – №8. – С. 54–55.
3. *Аврахов Г.* Лист до Марії Чендей, дружини письменника, від 13 січня 1991 р. // Архів І. Чендея.
4. *Аврахов Г.* Лист до І. Чендея від 19. 05. 2002 р. // Архів І. Чендея.
5. *Бача Ю.* Листи самому собі: документарна та інша проза / Ю. Бача. – Братислава, Слов'янське прогресивне вид-во, Пряшів, Відділ української літератури, 1997. – 325 с.
6. *Бача Ю.* Іван Чендей у моєму житті. – Дукля, 2006. – №1. – С. 46-50.
7. *Бача Ю.* Вибрані твори / передм. В. Любимова. – Ужгород, Мистецька Лінія, 2008. – 591 с.
8. *Бача Ю.* Вибрані твори : з архіву, публіцистика, літературознавство / Ю. Бача. – Ужгород, Мистецька Лінія, 2010. – 548 с.
9. *Вертій О.* У боротьбі за право бути людиною: історичний контекст і сучасність. // Слово і Час, 2015. – № 6. – С.101–107.
10. *Данилюк Ю., Бажан О.* Опозиція в Україні (друга половина 50-80-ті рр. ХХ ст.). – Київ, Рідний край, 2000. – 6161 с.
11. *Дзюба І.* День поиска. // Искусство кино, 1965. – № 5. – С. 73-82.
12. *Дзюба І.* Інтернаціоналізм чи русифікація? 2-ге вид., доп. – Київ, Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2010. – 336 с.
13. *Дзюба І.* Не окремо взяте життя. – Київ, Либідь, 2013. – 760 с.
14. *Іван Чендей* у колі сучасників : зб. спогадів, статей, есе, худож. творів, бібліогр. джерел / уклад.: О.Д. Гаврош, С.С. Кірраль, І. В. Когутич, М. І. Трещак, О.М. Шмайда. – Ужгород, ТОВ «РІК-У», 2017. – 420 с.
15. *Ільницький Ю.* Із прожитого і пережитого: спомини. – Ужгород, Мистецька Лінія, 2007. – 256 с.
16. *Касьянов Г.* Незгодні: українська інтелігенція в русі Опору 1960–80-х років. – Київ, Либідь, 1995. – 224 с.
17. *Кириченко С.* Люди не зі страху. Українська сага: спогади. – Київ, Смолоскип, 2013. – 920 с.
18. *Кірраль С.* «...Зробити щось корисне для свого рідного народу» : з епістолярної спадщини Івана Чендея: монографія. –

Київ-Ніжин. Видавець ПП Лисенко М. М., 2013. – 212 с.

19. *Корогодський Р.* Брама світла: шістдесятники / упоряд. М. Коцюбинська, Н. Кучер, О. Сінченко. – Львів, Вид-во УКУ, 2009. – 656 с.

20. *Коцюбинська М.* Книга споминів: пам'яті друга – Романа Корогодського – присвячую. – Київ, АКТА, 2006. – 207 с.

21. *Коцюбинська М.* Мої обрії: У 2 т. – Київ, Дух і літера, 2004. – Т. 1. – 336 с; Т. 2 – 386 с.

22. *Кримінальна справа № 55* Дзюби Івана Михайловича у 18 томах за ст. 62 ч. 1 КК УРСР / Галузевий державний архів Служби безпеки України. – Ф. 6. Справа № 68260 ФП. Т. 6 (поч. 12 квіт. 1972 р. – закін. 18.01.1973 р.). Арк. 250.

23. *Крючков Г.* Трудные уроки: раздумья бывшего партийного работника. 2-е изд. – Харьков, Фолио, 2009. – 635 с.

24. *Лоп'янський Ю.* «Березневий сніг» Івана Чендея». // Сучасність, 1970. – №2. – С. 31-44.

25. *Мушинка М.* Колеса крутяться. Біо-бібліографія Миколи Мушинки. Спогади. – Кн. 1. – Пряшів, Фондація «Карпати», 1998. – 205 с.

26. *Мушинка М.* Взаємозв'язки Івана Чендея з українцями Словаччини та мої стосунки з ним. // Слово і Час, 2012. – № 12. – С.41–57.

27. *Мушинка М., Шуркала Я.* У всякого своя доля ... – Пряшів, 2016. – 400 с.

28. *Мушинка М.* Від отчого порога: зібрані твори. – Пряшів, Центр антропологічних досліджень, 2018. – Т.1. – 967 с.

29. *Насправді було так:* інтерв'ю Юрія Зайцева з Іваном Дзюбою / вст. ст. Ю. Д. Зайцева. Львів, 2001. – 76 с.

30. *Обрії особистості:* книга на пошану Івана Дзюби. – Київ, Дух і літера, 2011. – 480 с.

31. *Овчаренко Ф. Д.* Спогади / упоряд. В.Г. Буткевич, Н.Ф. Овчаренко. – Київ. Оріяни, 2000. – 456 с.

32. *Осадчий В.* Про містера Стецька і великомученицьке жабеня. // Перець, 1966. – № 17. – С. 5.

33. *Персональна справа* Івана Чендея № 18257 / Державний архів Закарпатської області. – Ф. 1. Справа 15, од. зб. 37, т. 1. Арк. 16-26.

34. *Пінчук Т.* Згусток енергії: Коцюба Леся Йосипівна (1921–1986) / *Пінчук Т.* Зірки залишають слід. – Ніжин, 2005. – С.73–77.

35. *V з'їзд письменників Радянської України (16–19 листопада 1966 року) : матеріали з'їзду.* – Київ, Рад. письменник, 1967. – 297 с.

36. *Рух опору в Україні 1960–1990: енциклопедичний довідник / гол. ред. Осип Зінкевич.* – Київ, Смолоскип, 2010. – 804 с

37. *Сверстюк Є.* Світлі голоси життя. – Київ, ТОВ «Видавництво «КЛЮ», 2015. – 767 с.

38. *Сверстюк Є.* Блудні сини України. – Київ, Знання, 1993. – 256 с.

39. *Стенограма роботи V з'їзду письменників Радянської України (16-19 лист. 1966 року) // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.* – Ф. 590. Оп.1, т. 1. Од. зб. 631. Арк. 136-150.

40. *Танюк Л.* Твори в 60-ти т. Щоденники: 1966 р. (черв. – лист.). – Київ, АЛБТ ПРЕС, 2008. – Т. XIV. – 611-624.

41. *Чендей І.* Щоденник (1953– 2004 рр.) / Архів І. Чендея.

42. *Чендей І.* Щоденник (1953–1959 рр.). – Київ, 2019. – №№ 11-12. – С.67–94; 2020. – №№ 1-2. – С.9-28.

43. *Шаповал Ю.* Кагебістська «одіссея» Івана Дзюби. / Обрії особистості: книга на пошану Івана Дзюби. – Київ, Дух і літера, 2011. – С. 19-86.

ОЦІНКИ

УКРАЇНА ТА ЇЇ ДОЛЯ У ЛИСТАХ ТРОХИМА ЗІНЬКІВСЬКОГО Й БОРИСА ГРІНЧЕНКА

«... Віддати зумієм себе Україні»: Листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком (Вступ. ст., археограф. передм., упор., комен., прим., підгот. текстів, покажчики, додатки, добір ілюстр. матеріалу д-ра філол. наук, проф. С. С. Кіраля. – Київ-Нью-Йорк. – 2004. – 520 с.)

Збирання, видання та вивчення епістолярної спадщини українських письменників є однією з найважливіших проблем сучасного літературознавства. Пояснюється це тим, що листи – це джерело з'ясування задуму та історії написання того чи іншого твору, літературно-естетичних поглядів, світогляду та творчої особистості письменника, характеристики епохи загалом. Водночас вони дають змогу розв'язати цілу низку проблем, пов'язаних з підготовкою та виданням академічних зібрань творів класиків нашої літератури, справді науковим їх прочитанням. По-перше, хронологічне розміщення листів одного письменника та коментарі до них далеко не завжди формують повну уяву про причини та обставини їх написання, коло тем та проблем, описаних у епістоляріях. По-друге, видання подібного роду вимагають уникнення різночитань текстологічних розбіжностей, а текстологічна точність для них – невід'ємна умова і ознака справді наукового підходу до публікації. Однак підстави такого роду досліджень у нас зроблені ще недостатньо і потребують пильної уваги вчених. Саме з огляду на це рецензоване видання, підготовлене С. Кіралем, заслуговує на особливу увагу.

Видруковані у збірнику матеріали охоплюють не лише листування Т. Зіньківського та Б. Грінченка, а й О. Огоновського, М. Кононенка, Д. Мордовця, В. Лукича, М. Грінченко, Б. Кутиловського, В. Александрова, Г. Зіньківської та інших осіб, неопубліковані рецензії Б. Грінченка та Т. Зіньківського. Ці невідомі архівні матеріали споряджені переднім словом А. Погрібного та вступною статтею й археологічною передмовою С. Кіраля,

які доповнюють і розкривають не лише зміст листа, а й глибше та всебічніше характеризують епоху, в якій жив і творив той чи інший автор, його життєві принципи та ідеали. Вони окреслюють знаковість постатей Т. Зіньківського та Б. Грінченка у суспільно-політичному та культурно-літературному русі другої половини XIX ст. як сподвижників української національної ідеї. Це виявляється в тому, що своєю діяльністю вони «будили заснули серця» українців, будили, щоб утверджувати Україну серед народів світу як рівну серед рівних. Узагальнюючи зміст друкованих матеріалів, А. Погрібний та С. Кіраль наголошують, що Зіньківський та Грінченко постають з них як люди, ідеї яких випереджали свій час, свою добу – поступальний розвиток української нації вони розуміли як невід’ємну складову духовного життя та суспільно-політичного становлення народів Європи. Тому-то, скажімо, за Зіньківським завжди стояли «пласти, явища, симптоми й тенденції широкого тогочасного суспільно-політичного життя». Листи ж Зіньківського та Грінченка характеризують їх як надзвичайно вимогливих до самих себе і до інших, принципових, послідовних і далекоглядних українців, котрі завжди були непримиреними до будь-яких проявів байдужості, недбальства, ледаркуватості та браку самоповаги, тому й підганяли нашу інтелігенцію до праці як диктатори. «Ми самі винні в тому, що у нас досі нічого нема! ...Ех! Нема у нас такого, щоб умів одразу усім дати доброго потилицника, розбуркати сили і погнати могутнім словом до праці», – пише Б. Грінченко своєму другу в листі від 25.X.1988 року. Тому листи, слушно зазначає С. Кіраль, важливе джерело «відомостей про національні змаги провідної верстви – у царині утвердження й розвитку української літератури, культури, мови, науки, її протистояння різним українофобам-колонізаторам», адже в них «відбився складний процес визрівання й усвідомлення провідною духовною верствою ідеї незалежності України», в них – ключ розуміння творчої особистості письменника у взаємозв’язках зі становленням епохи.

Дібрані матеріали також розкривають морально-етичні основи не лише взаємин, духовний світ, життєві принципи та ідеали двох письменників, а й характеризують морально-етичний зміст, основні спрямування суспільно-політичного та історико-культурного поступу доби. В одному з листів до Т. Зіньківського Б. Грінченко застерігає свого друга, що листи до

нього «не вільні од цензури». Лише одна деталь. Але яка промовиста! Як багато стоїть за нею! Подаючи її у зв'язку з іншими листами, спогадами, коментуючи їх, С. Кіраль чітко окреслює коло проблем і характер взаємин діячів культури та літератури другої половини ХІХ ст., жорстокість обставин, у яких їм доводилося жити, неймовірну працьовитість, витримку, силу волі, цілеспрямованість і високе самовладання за нелюдських утисків, переслідувань, цькувань, матеріальної скрути.

Нам досі так мало було відомо про діяльність Б. Грінченка на посаді завідувача двокласної школи у с. Нижня Сироватка поблизу Сум (у примітках помилково зазначено, що нині це Харківська, а не Сумська обл. – *О. В.*), С. Кіраль не просто уважно дослідив цей період його життя і творчості, на багатьох конкретних досі невідомих чи то маловідомих прикладах, докладно окреслив грані його педагогічних поглядів, морально-етичні витоки та багатовекторність його педагогічної, культурно-освітньої, літературної та громадської діяльності, а й поставив цілу низку проблем для майбутніх дослідників. Листи, відповідно, суттєво доповнюються іншими архівними матеріалами, спогадами М. Загірньої, укладеним Б. Грінченком списком своїх, М. Загірньої та Т. Зіньківського рукописів, надісланих до цензури, редакцій журналів, альманахів, видавництва та окремим особам, опублікованими в «Додатках», бібліографічним, іменним, географічним та іншими покажчиками. Не зайве зауважити, що такі підстави публікації листів – вагомий внесок С. Кіраля в наукову розробку підготовки подібних видань. Це громадянський урок для нашого вчительства, науковців, письменників, культурно-освітніх та громадських діячів. Скільки з них виправдовує свою бездіяльність то браком коштів, то несприятливими умовами, прикриваючи тим само чи то свою бездарність та кар'єризм, чи то боягузтво, свідоме пристосуванство і зраду національних інтересів та українського народу загалом. Справжня ж причина цих явищ – у відсутності усвідомленого обов'язку перед своїм народом і часом, в отому обивательстві, що затягло їх у хронічну трясовину скніння, самовиправдання і підступного, тихого існування. Зіставмо духовний світ, громадянські та ідейні запити молодих за віком Т. Зіньківського та Б. Грінченка і обставини, за яких вони дорогою ціною, але робили своє життя змістовним, вміли плекати і здійснювали свої грандіозні плани національ-

ного відродження України. Невже переслідуваному сільському вчителю або статисти Б. Грінченкові та слухачеві Військово-юридичної академії в чужині Т. Зіньківському було легше, аніж нам сьогодні? Та й сподвижницька праця упорядника і видавця рецензованого збірника переконливо засвідчує, що й ми сьогодні можемо й маємо працювати так, як працювали на ниві національної літератури, культури, науки, освіти і громадського життя Т. Зіньківський та Б. Грінченко. А їх ідеї, життєві принципи та ідеали, розуміння ними мети, смислу і цінності життя повинні прийти в сучасні українські школи, гімназії, ліцеї, коледжі, університети, наукові заклади і стати там ґрунтом формування світогляду нових поколінь українців, які також зможуть «віддати себе Україні».

Вагоме значення праці С. Кіраля визначається, як уже говорилося вище, й розробкою глибоко наукових підстав подібного роду видань. Розлогі, побудовані на архівних джерелах, коментарі, додатки, ілюстрації, покажчики, оцінки, враження, спогади дібрані упорядником так, що вони складають сукупність поглядів і тих, про кого йдеться в них, і самого упорядника, на те чи інше питання, на ту чи іншу проблему, взаємодоповнюють і взаємопоглиблюють одне одного, висвітлюють зміст одного через зміст іншого, становлячи єдину ідейну та світоглядну цілісність. Зрозуміло, що в академічних виданнях творів письменників не можна подати усієї сукупності листів адресанта і його адресатів. Але це успішно можна зробити у коментарях, додатках, різного роду покажчиках тощо. Завдяки сформованому підходу вченого до розв'язання даної проблеми стало можливим висвітлення діалектики взаємозв'язків письменника і суспільства, суто українських морально-етичних основ буття, джерел формування духовного світу, життєвих принципів й ідеалів, і то не лише Б. Грінченка та Т. Зіньківського, а також їх родин, друзів, оточення.

Відомо, що обставини життя Б. Грінченка у Нижній Сироватці були нестерпними. Побутові умови, постійні доноси місцевого священика, законовчителя Лавренкова (!) та сторожа, суворий контроль за листуванням, матеріальна скрута (через брак коштів не завжди міг поїхати навіть до Сум аби забрати рекомендовані листи) тощо не зламали його. На основі дібраних і опублікованих матеріалів С. Кіраль вдало, глибоко і усебічно розкрив зміст отієї волі до життя, отого бажання від-

дати себе Україні. Це і уміння піднятися над обставинами та часом, підпорядкувавши їх собі, і усвідомлення необхідності цілеспрямованої роботи на задоволення духовних потреб широких мас в культурно-освітньому, громадському та історичному поступі нації як моральних основ усієї своєї педагогічної, літературної, перекладацької, видавничої, наукової, суспільно-політичної діяльності. Саме тому в цей час він береться за організацію художньої творчості та культурно-освітньої діяльності вчителів, на місцевому матеріалі пише оповідання «Без хліба», працює над іншими художніми творами, перекладами праці Спенсера «Виховання розумове, моральне і фізичне», а разом з дружиною – казок Л. Толстого «Бог правду бачить, та не скоро скаже», «Чим люде живі», пише науково-популярний нарис «Джон Броун — перший борець за визвіл американських невольників», переймається виданням українських народних дум, власних обробок та переспівів народних казок, «Слова о полку Ігоревім», збірки пісень та оповідань «Під сільською стріхою», разом із Т. Зіньківським обговорює насущні питання літературного життя, видавничі справи, завдання культурно-освітньої роботи в широких народних масах, морально і психологічно підтримуючи один одного.

Зримо окреслено в збірнику й діяльність Т. Зіньківського на другому полюсі суспільного життя. Слухач Петербурзької військово-юридичної академії Т. Зіньківський, насамперед, не забуває, що він – українець. Відтак усіляко підтримує всі починання Б. Грінченка, докладає немалих зусиль для пожвавлення українського життя, пропаганди української літератури та культури в російській столиці, дає рішучу відсіч російському театральному критику О. Суворіну щодо його «батьківських порад» про обов'язкове введення до репертуару театральних труп М. Кропивницького та М. Старицького п'єс російських драматургів, готує граматику української мови, бібліографічний покажчик з української мови, історію української літератури, видає збірку власних оповідань «Малюнки справжнього життя», виступає з блискучими відчитами «Тарас Шевченко в світлі європейської критики» та «Молода Україна, її становище і шлях» тощо. Завдяки цим матеріалам, які доповнюють, уточнюють, пояснюють зміст листів, С. Кіраль наголошує, що морально-етичний, психологічний та філософський зміст розуміння Т. Зіньківським та Б. Грінченком гасла «...Віддати зумієм

себе Україні», яке стало основною і визначальною прикметою їх національно-громадянської позиції, життєвих принципів та ідеалів, усього змісту їх багатогранного життя і творчості, полягає в усвідомленні того, що Україна потребує не слів, а дієвої праці за будь-яких обставин.

Висвітлення цих та інших питань на сторінках укладеного і виданого С. Кіралем збірника допомогло йому не лише поглибити, розвинути і конкретизувати ідеї своїх попередніх праць, присвячених Т. Зіньківському, а й спрямувати їх у сучасність. Приклад сподвижницької праці Т. Зіньківського та Б. Грінченка чи то в умовах сільської школи, чи то навчання у військових навчальних закладах, її результативність в книзі простежуються через взаємозв'язок явищ, всеохопне, глибше і змістовніше характеризується творча особистість письменника, національна своєрідність літературного поступу, ідейний рух доби, зумовлює постановку і розв'язання цілої низки нових текстологічних, джерелознавчих, літературознавчих, видавничих та інших проблем, що також помножує її сутність та значення як для літературознавчої науки, так і для формування національної свідомості та дієвої національної громадянської позиції нашого сучасника загалом.

КОЛИ НЕ ВТРАЧЕНІ ПОЧУТТЯ ЧЕСТИ, ГІДНОСТИ ТА ОБОВ'ЯЗКУ

Сидір Кіраль «...Зробити щось корисне для свого рідного народу»: З епістолярної спадщини Івана Чендея. – Київ, 2013. – 212 с.

Постать І.Чендея – вельми помітне явище в українському літературному поступуванні другої половини ХХ - початку ХХІ століть. Помітне не лише творчим доробком письменника, а й його національною громадянською позицією. Як відомо, уже перші твори І.Чендея, особливо повість «Іван», принесли йому визнання широких читацьких кіл та критики. Разом з тим вони стали й причиною жорстоких переслідувань та утисків компартійною владою, відтак і джерелом випробувань його життєвих принципів та ідеалів, розуміння мети, смислу та цінності життя. Дослідженню саме цих граней духовного світу, динаміці їх формування і становлення присвячена оцінювана тут своєрідна праця одного з найдосвідченіших знавців літературної архівної справи професора С.Кіраля.

Своєрідність ця полягає як у предметі дослідження, так і в гармонійності усіх складників його основоположних підстав. Книга є, власне, публікацією листування І.Чендея з львівським професором І.Денисюком, київським літературознавцем Л.Коваленком, яке доповнюється листами до О.Гончара, А.Турчинської, К.Волинського та інших адресатів, з якими письменникові доводилось спілкуватися упродовж свого творчого життя. Ці публікації упорядник-дослідник супроводжує ґрунтовними розвідками та коментарями, доповнює їх іншими дослідженнями епістолярної спадщини письменника так, що його праця становить цілісність і набирає всіх ознак своєрідного літературознавчого жанру, який цілком можна визначити як монографію-публікацію, в якій, крізь призму епістолярної спадщини оприявнюються ті чи інші грані духовного світу, повсякденного особистого життя І.Чендея, життя його друзів і побратимів.

З'ясуємо зміст цих граней та способи їх вияву докладніше.

Опубліковані С.Кіралем листи І.Чендея доносять до нас маловідому, а то й зовсім досі невідому широкому загалу інформацію про переслідування та утиски письменника советською компартійною владою, про його боротьбу за чистоту української духовності, за високі взірці духовної досконалості української людини, зростання її соціальної, громадянської та політичної активності, що за тих жорстоких обставин й становило сутність опору цілеспрямованим і послідовно здійснюваним цією владою заходам по винародовленню української нації, по формуванню нового «советського человека» і «новой історіческой общности – советського народа». Так, у листі до І.Денисюка від 28 червня 1966 року І.Чендей повідомляє свого адресата про «слідуючу книжку новел» (с.49) «Березневий сніг», про нові творчі задуми, які, як сам говорить, складають сутність його життя тепер. Скупі і досить скупі рядки. В них лише так само скупа інформація про повсякденні, здається нічим непримітні, творчі будні. Але у вступній розвідці, коментарях, добром іншого матеріалу з листування письменника С.Кіраль вводить їх у широкий контекст не лише особистого життя І.Чендея, а й контекст історико-літературний та суспільно-політичний, глибоко і усебічно розкриваючи таким чином глибинний зміст отої скупі інформації про повсякденні творчі будні, поданої в листі, виразно окреслюючи суспільно-політичне тло тої жорстокої доби і місце в ній яскравої, самобутньої особистості, джерела формування її життєвих принципів та ідеалів, розуміння нею свого призначення у тих обставинах, свого розуміння мети, смислу і цінності життя в них.

У коментарях до цього листа дослідник зазначає, що довгоочікуваний вихід у київському видавництві «Молодь» у 1968 році «Березневого снігу», гострота проблематики та ідейно-тематичного спрямування творів, що увійшли до збірки, безкомпромісність її автора викликали не лише гостру критику на адресу письменника, а й стали підставою виключення його з партії, зумовили заборону друку його творів аж до 1975 року. На тлі цих подій С.Кіраль чітко окреслює й такі грані духовного світу І.Чендея, як безкомпромісність, послідовність у своїх життєвих принципах та переконаннях, сила волі, здатність витримувати найжорстокіші удари долі, найжорстокіші випро-

бування і уміння вийти з них незламним духом, переможцем. Поданий у коментарях дарчий надпис на примірникові «Березневого снігу», подарованому Центральному державному архіву-музею літератури та мистецтва України, доповнює і конкретизує, сказане в листах та розвідці дослідника-упорядника, відтак і глибше та повніше розкриває зміст цих граней внутрішнього світу І.Чендея, насамперед, почуття власної честі, гідності та обов'язку перед самим собою, перед своїм родом і народом. *«Архіву-музею літератури з думкою про те, аби наше слово-пісня йшло по світу великому і вічність стверджувало силу духа нації української (виокремлено мною – С. К.) і приносило нам славу, з побажанням успіху в роботі ентузіастам цього прекрасного закладу культури. Ів. Чендей, Ужгород, 27/У 1969 р.»* (с.93), – читаємо у тому надписі.

Більше того, у такий спосіб С. Кіраль через усі публікації показує характер ідейних, моральних, психологічних, духовних та громадянських змагань у тогочасній Україні, чітко виокремлюючи два їх полюси – підсоветський, компартійний, з одного боку, і національний, патріотичний, з другого. На першому полюсі спостерігаємо активізацію пристосуванства, запроданства, зради національних інтересів, цинізм у ставленні до всього українського, докладання усіх зусиль вивищити себе за цей рахунок на шаблях компартійних та советських посад, угодовство з власним сумлінням, кар'єризм, блазнювання і т. д., і т. п. На другому ж – етика чину, висока національна свідомість, перейнятість долею національної культури та духовності за обставин панування комуністичного всевладдя, їх майбутнім, оте невтрачене почуття національної честі, гідності та обов'язку, про які йшлося вище, звичай українського побратимства, які передавалися нам з покоління до покоління і формували морально-звичаєві основи нашого національного буття.

Уже в дарчому написі на збірці «Березневий сніг» виокремлюємо такі морально-етичні поняття, як «сила духа нації», «слава» і «вічність» нашого письменства, які засвідчують усвідомлення автором не лише високого покликання митця, а й його відповідальності за долю національної літератури та духовності, пошуки ним шляхів їх звільнення з лещат комуністичної ідеології і утвердження на світових ідейних та духовних обширах за обставин комуно-советської деспотії в Україні.

Публікуючи листи та інші матеріали, в яких знайшла своє відображення мораль і етика двох протиборствуючих сторін, С.Кіраль звертається до статті доцента Ужгородського університету Ю.Балеги «Ступки, мялки и духовный мир Пригар», надрукованій 20 березня 1966 року на сторінках російськомовного випуску газети «Закарпатская правда». Ю.Балега, як пише І. Чендей у листі до Л.Коваленка від 16 грудня 1980 року, «був завше на похваті при виконанні брудненьких доручень дрібних спекулянтів від партійної справи» (с. 153) і «спричинився до багатьох чвар і підлостей» (с. 153). В цій статті він залишився таким само, адже замість об'єктивної оцінки роману «Птахи полишають гнізда», по суті, звів наклеп на його автора, сумлінно виконавши замовлення своїх зверхників, зовсім незважаючи на численні схвальні рецензії авторитетних критиків на цей твір у загальноукраїнській періодиці. Втрата людської честі та гідності, блюзнірство, плазування перед властью імущими, торги власною совістю, продажність заради ласого шматка хліба і кар'єрного росту на чужому горі – такі виміри ганебного падіння «дрібних спекулянтів від партійної справи» постають з листів та інших матеріалів, опублікованих у книзі. У такій єдності протилежностей постає в них тогочасне українське суспільство. До того ж, С.Кіраль, аналізуючи ті чи інші ситуації, дії тих чи інших осіб, подає додаткові джерела до їх характеристики. Скажімо, в коментарях з приводу виступу Ю.Балеги в «Закарпатской правде» він повністю публікує лист І.Чендея до київського літературознавця К.Волинського, в якому глибоко і вичерпно зазначаються джерела кар'єризму запродавства та пристосуванства людей від науки, характеризується світ їхньої бездуховності, причини духовного виродження та морального падіння. До того ж, у такому своєрідному діалозі листів, вималюються й позиції інших авторів з обох сторін, а відтак у всій повноті викристалізовується система протиборства двох сил – сил зла, продажності, дворушності, підступності і сил добра, побратимства, віри у торжество правди та справедливості. Шкода лише, що дослідник-упорядник не опублікував у «Додатках» горезвісної статті Ю.Балеги про роман І. Чендея «Птахи полишають гнізда». Така публікація лише чіткіше окреслила, конкретизувала б морально-етичні принципи та духовний світ протиборствуючих сторін у їх зіставленні.

Сьогодні в пресі, на радіо і телебаченні, наукових та публіцистичних розвідках найчастіше наголос ставиться на діяннях енкаведистсько-кагебістських, компартійних злочинців та їх найвищих зверхників у найвищих ешелонах влади, на знищенні ними мільйонів безневинних українців, суцільній цілеспрямованій руйнації ідейних, духовних, історичних та соціальних основ національного укладу нашого життя. Звичайно, це не викликає жодних заперечень. Але такий підхід до потрактування подій і явищ української історії мимоволі закладає у підсвідомість сучасників та прийдешніх поколінь відчуття якоїсь приреченості, пасивності, а відтак і небажання шукати виходу з такого становища, чинити йому опір, сподівання, що це за мене має зробити хтось. На основі зібраного матеріалу С.Кіраль виформував особливі основоположні підстави свого дослідження. Суть їх полягає в тому, що на прикладі життя і творчості І.Чендея він показав, що принципова і послідовна позиція однієї людини навіть за найжорстокіших обставин всевладдя комуністичного фашизму здатна організувати не лише себе, а й інших на рішучий опір цій системі, на пробудження і підтримку в інших почуття свого громадянського і національного обов'язку, згуртування навколо себе рідних, друзів, знайомих, побратимів по перу, однодумців і т. д., і т. п. Як переконливий доказ цього маємо підтримку І.Чендея його дружиною Марією Іванівною, яка у час безробіття свого чоловіка не лише взяла на свої плечі тягар утримання сім'ї і, працюючи вчителькою в угорській школі у дві зміни, забезпечувала її матеріально, а й стала його однодумцем, дійшовши висновку, що «націоналісти – це великі патріоти» (с. 96), наказувала йому: «Сідай за стіл і пиши! Колись надрукують. Час усьому суддя!» (с. 96). Чи потрібно говорити, якою моральною і психологічною підтримкою була для письменника така позиція близької і дорогої людини, справжнього друга і порадника, адже вона допомагала долати відчуття самотності, пригніченості, давала можливість організувати себе за тих обставин для творчості, жити повноцінним життям письменника і громадянина. А коли ще додати до цього й взаєморозуміння, дієву підтримку та допомогу у творчій праці та видавничих справах, коли чинилося безліч перешкод, утисків та переслідувань, коли «про жодні нормальні міжлюдські відносини не могло бути й слова, не те, що мови» (с. 107), таких відомих учених,

письменників, видавців, як О.Гончар, І.Денисюк, Л.Коваленко, Ю.Бача, Г.Аврахов, П.Перебийніс та інші. Грунтовно, на конкретному матеріалі розкриваючи ідейні, морально-етичні та духовні основи цих взаємин, С.Кіраль виносить на перший план проблему честі, гідності та обов'язку українського інтелігента в задушливій комуно-советській атмосфері того часу. І не лише виносить на перший план, а й розв'язує її. З опублікованих матеріалів, насамперед, постає взірець досконалості української людини, вишуканість і благородство її духовного світу, визначаються і аналізуються складові цієї досконалості, ознаки і поняття, на яких вони ґрунтуються. Окрім честі, гідності та обов'язку тут маємо й такі ознаки та поняття, як «дієва суспільна та громадянська позиція», «здатність у всьому залишатися самим собою і протистояти будь-яким спробам підпорядкування комуно-советській системі», «побратимство», «жити доброю метою» (с. 59), «велика відповідальність» (с. 63), «зробити щось корисне для свого рідного народу» (с. 47), «щирість, безкомпромісність» (с. 139), «непримиренність до всього що «змізерніло, зміліло» (с. 142), до убогого, здрибненого, невимогливого, поверхового (с. 143) тощо. У такий спосіб перед читачем постає ціла система духовних цінностей, вивчена і сформована Рухом Опору комуністичній диктатурі. І що характерно, так це те, що ця система сприймається в книзі як могильник такої диктатурі.

На переконливий доказ цього наведемо лише кілька прикладів, поданих С. Кіралем. На тлі жорстоких переслідувань та утисків усього національного, поступового, жорстоких розправ над будь-якими виявами свободолюбивих ідей та вільнолюбства у своєму дослідженні-публікації вчений розповідає про передачу за кордон через Ю.Бачу в ужгородській квартирі переслідуваного тоді І.Чендея фотокопії рукопису праці І.Дзюби «Інтернаціоналізм чи русифікація?». Загальновідомо, що завдяки такому сміливому, хоча і ризикованому крокові двох мужніх, національно свідомих українців, вона у 1968 році побачила світ у видавництві «Сучасність» і до переляку сколихнула компартійний олімп не лише в Советському Союзі, а й у Чехословаччині та інших країнах. Разом з тим ця праця дала сильний поштовх до пробудження національної свідомості та соціально-політичної дієвості різних верств українського суспільства, згуртовувала їх навколо української націо-

нальної ідеї, що, звичайно, активізувало боротьбу цих верств за нашу Незалежність. Ось так у книзі розкрито зміст морально-етичних принципів та ідеалів І. Чендея та його побратимів по боротьбі з комуністичним режимом, розуміння ними мети, смислу та цінности життя, чести та гідности, свого національного та громадянського обов'язку.

Листування І.Чендея також доносить до нас інформацію про багатогранну його діяльність тоді, коли б, здавалося, для цього не було ніяких можливостей. Незважаючи на переслідування, заборони друкуватися, цькування в пресі, безробіття, письменник провадить значну роботу по збиранню, виданню та дослідженню усної народної творчости Закарпаття, по захисту народної культури від її руйнування та знищення, про що говорить у своєму блискучому виступі на У з'їзді письменників України (1966 р.). Разом з тим він, зокрема у відповідях на анкету журналу «Дружба народів», гостро ставить питання про самотність творчости письменника, національну самотність української та інших літератур. Це, висновує С.Кіраль, «ті головні постулати життєвого, громадянського і творчого кредо І.Чендея, які він не боявся декларувати на сторінках провідних часописів тодішнього Радянського Союзу, політика якого була скерована на зовсім інші вектори, протилежні сказаному письменником – спільна радянська культура, спільна мова, нова радянська спільнота, позбавлена національного коріння, національної психології, національної мови» (с. 29-30). Вони, ці постулати, також якнайпереконливіше свідчать про те, що І.Чендей ніколи не втрачав почуття чести, гідности, відповідальности та обов'язку перед самим собою та своїм народом.

Видрукувані в книзі матеріали відкривають майбутнім дослідникам широкі можливості з'ясування національної природи та народних джерел творчости І.Чендея, його художньої майстерности, психології художньо-естетичного мислення, діалектики літературного поступування в Україні другої половини ХХ - поч. ХХІ століть. Правда, на наш погляд, під час підготовки статті «Творча спадщина Івана Чендея в контексті сучасних проблем етнопедагогіки та національного виховання» її потрібно було б доопрацювати, структурувавши систему основоположних ідей, ознак і понять народного педагогічного досвіду та освітньо-виховного світогляду, які не раз зустрічає-

мо у листах письменника про своє дитинство, про своїх батьків, сільське оточення в рідному селі Дубовому на Тячівщині тощо.

Монографія-публікація С.Кіраля «...Зробити щось корисне для свого рідного народу»: З епістолярної спадщини Івана Чендея» гідно доповнює подібне його архівознавчо-літературознавче дослідження «...Віддати зумієм себе Україні: Листування Трохима Зіньківського з Борисом Грінченком» (2004). Усім своїм змістом, своїми ідеями, як і попередня праця, вона спрямована на формування національної свідомості сучасних та майбутніх поколінь українців, на становлення яскравих національних особистостей, продовжувачів справи І.Чендея та його побратимів, справи покоління нескорених радянському, юдо-комуністичному режимові. В цьому й виявляється її непересічна цінність і значення.

