



НАЦІОНАЛЬНА
АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ
ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА НАН УКРАЇНИ

1 (727) • 2023

НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЖУРНАЛ • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК
ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1957 р. • КИЇВ

ЗМІСТ

AD FONTES!

- ДЖИДЖОРА Євген. «Слово про Закон і Благодать»: модель спростувально-доказової аргументації 3
- КИСЕЛЬОВ Роман. Ігри з біблійним змієм: герменевтичні витівки Григорія Сковороди 16

XX СТОЛІТТЯ

- ГРИЦИК Людмила. Борис Тен у контексті українсько-грузинських літературних взаємин ХХ ст.: до питання про переклад «Тамаріані» Чахрухадзе 30
- ПРИЛІПКО Ірина. Повість Валерія Шевчука «Сповідь» крізь призму філософії екзистенціалізму 41

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

- РЯЗАНЦЕВА Тетяна. Інтермедіальна інтерпретація ключових тем метафізичної поезії (на прикладі артпроєкту «Море — тут. Відсутність як присутність») 62

IN HONOREM

- ЖУЛИНСЬКИЙ Микола. Звертав свій дух до того, що вічне: Андрієві Содоморі — 85 81

IN MEMORIAM

- ПАВЛЮК Ігор. Мавка та Христос на Нілиному мосту. Спогад про Нілу Зборовську 86

НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

- Автобіографії Юрія Шевельова (1949—1951). *Переднє слово, підготовка текстів та коментарі Остапа Коля* 89

Ювілейний філософ Валер'яна Поліщука. *Переднє слово, підготовка тексту*
Олеси Омельчук 105

РЕЦЕНЗІЇ

ХАРЧУК Роксана. Романи Олеся Ульяненка в теоретичному висвітленні Фелікса Штейнбука [Штейнбук Ф. Під «Знаком Саваофа», або «Там, де...» Ульяненко. Частина 2] 110

ГРАБОВСЬКИЙ Володимир. Міжмистецький полілог українського письменства [Горболіс Л. Міжмистецькі контакти літературного тексту] 117

ЛЕГКИЙ Микола. *Mundus, tempus et populus*, або Іван Франко «в контексті світу, часу і людей» [«Твоїми говоритиму устами...»: Іван Франко в контексті свого часу] 120

САБАТ Галина. Українська прозова казка: специфіка художнього руху [Кизилова В. Динаміка української літературної прозової казки] 123

НЕКРОЛОГ

ДИБА Алла. Її наукова праця була шляхетно гарною (пам'яті Лариси Мірошниченко) 126

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Ковацька О. Українська постколоніальність у текстах і контекстах; Філологічні семінари. Вип. 22. Українська література у світі 15, 104

До уваги авторів! Редакція не приймає до друку опубліковані в інших виданнях матеріали та застерігає щодо передруку статей, розміщених у журналі «Слово і Час», без належного покликання.

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.

Рекомендувала до друку вчена рада
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України,
протокол № 1 від 07.02.2023.

Комп'ютерна верстка *Ніни Кучеренко*

Підп. до друку 10.08.2022. Формат 70 × 108/16. Гарн. Garamond Premier Pro.
Ум. друк. арк. 10,08. Обл.-вид. арк. 9,55. Тираж 187 прим. Зам. № 6680.

Видавець та виготовлювач ВД «Академперіодика» НАН України,
01024, Київ, вул. Терещенківська, 4.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 544 від 27.07.2001.



AD FONTES!

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.03-15>
УДК 821.161-98.09 «10/12»

Євген ДЖИДЖОРА, доктор філологічних наук, професор
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Французький бульвар, 24/26, м. Одеса, 65058
e-mail: dzhidzhora@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3221-4866>

«СЛОВО ПРО ЗАКОН І БЛАГОДАТЬ»: МОДЕЛЬ СПРОСТУВАЛЬНО-ДОКАЗОВОЇ АРГУМЕНТАЦІЇ

*Статтю присвячено осмисленню моделі спростувально-доказової аргументації у видатній пам'ятці киеворуської літератури XI ст. — «Слову про Закон і Благодать» митрополита Іларіона Київського. В основі цієї моделі — особливе діалектичне розмірковування, яке вибудовується за принципом антиномій і має коріння в античній судовій риторичі. Перша частина такої антитези є спростуванням (в традиції античної риторичі ця категорія називалася *refutatio*), а друга — доведенням (*probatio*). Особливості означеної спростувально-доказової стратегії розмірковування проаналізовано на прикладі декількох фрагментів «Слова про Закон і Благодать». У статті також висловлено припущення, що спростувально-доказова модель аргументації може мати формально-композиційні відповідності у ранньохристиянських богословських трактатах Діонісія Ареопагіта (у цій тезі стаття носить дискусійний характер).*

Ключові слова: киеворуська література, риторика, аргументація, спростування, доведення, символ.

«Слово про Закон і Благодать» — видатна пам'ятка літератури Київської Русі XI ст. Порівняно з іншими творами давнього українського письменства «Слову про Закон і Благодать» пощастило більше: воно все ж таки непогано

Цитування: Джиджора Є. «Слово про Закон і Благодать»: модель спростувально-доказової аргументації // Слово і Час. 2023. № 1 (727). С. 3—15. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.3-15>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

вивчено. В сучасному науковому дискурсі рецепція цієї пам'ятки досить різнопланова. Зокрема, твір Іларіона Київського розглядається в різних контекстах: зародження авторської літератури Київської Русі XI ст. [18, 259—261; 1, 375—376]; становлення проповідницького жанру в середньовічній літературі [3, 90—93]; християнської історіософської концепції рівноправності хрещених народів [18, 264—266; 19]; вивчення біблійних прототекстових структур та інтерпретації євангельських притч [17; 11, 119—126; 9, 160—164; 21]; вишуканого риторичного стилю «плетіння слівес» [20] та ін. Окремим, украй актуальним на сьогодні питанням залишається точний час написання та місце виголошення «Слова...». Останнім часом уявлення, яке більш-менш закріпилося у XX ст., про те, що «Слово...» було виголошено десь у 1047—1051 рр. [16; 7], намагаються переосмислити. Скажімо, Олександр Ужанков пропонує іншу дату — 1037 р. [19, 33—38]. Натомість Надія Нікітенко та В'ячеслав Корнієнко після багаторічної кропіткої праці з дослідження настінних розписів собору Святої Софії Київської обстоюють ще більш ранню дату — 1022 р. [13, 11—18].

Водночас недостатньо вивченими у «Слові про Закон і Благодать» залишаються формально-риторичні принципи полемічної аргументації. Частіше за все дослідники звертають увагу на змістову частину розмірковування Іларіона. Проте побудова аргументації, композиційні закономірності її структурної організації не здобулися на належний розгляд. Тому аналіз особливої структури діалектичного розмірковування у «Слові...», яке складається спочатку з негативного твердження, що лежить в основі спростування, а потім позитивного твердження, що формує основу доведення, і є метою цієї статті.

З погляду жанру «Слово про Закон і Благодать» — урочиста проповідь, виголошена або з нагоди Кірієпасхи (свята, в яке Пасха та Благовіщення випадають на один день у церковному календарі), або на Благовіщення, яке прийшлося на другий день після Пасхи. При цьому предметом проповіді є не саме пасхальне Воскресіння чи Благовіщення Діви Марії, а обставини залучення давніх русичів до великої християнської ойкумени. У зв'язку з цим у композиції пам'ятки науковці традиційно виділяють такі жанрово-композиційні частини: 1) розмірковування про переваги євангельської Благодаті над старозавітним Законом; 2) молитва Богу; 3) сповідь християнської віри; 4) автограф Іларіона [12; 7, 10; 1, 376—377].

Перша частина «Слова про Закон і Благодать» — стрижнева й найбільша за обсягом. Саме тут міститься релігійна концепція возвеличення Благодаті над Законом, а також прославлення князя Володимира за те, що привів свій народ під покров Благодаті. В цій частині літературне розмірковування настільки розгорнуте й багатозарове, що його потрібно розбити на більш локальні, конкретно-тематичні складники. Такий поділ запропонував О. Ужанков. Відповідно до нього, власне розмірковування про Закон і Благодать включає: вступ (про два етапи Священної Історії); 1-шу частину (тут тема Закону і Благодаті розкрита у два етапи: пророцтва і образ Христа); 2-гу частину (тема

«нового народу»); 3-тю частину (похвала рівноапостольному князю Володимирі) [19, 52—59].

Упродовж усього розмірковування, переходячи від одної теми до іншої, автор зберігає той самий принцип літературного викладу — діалектичне *oratio* (використовую термін, запропонований італійським славістом Рікардо Піккіо, який у середньовічній християнській літературі протиставляє міркувальне *oratio* оповідальному *narratio* [15]). Ларіон весь час зіставляє старе і нове, несправжнє й істинне, підготовче і вичерпне. Завдяки такому протиставленню він шукає найбільш точні визначення об'єктам свого літературного розмірковування: Закону і Благодаті, юдеям та християнам, язичникам і охрещеним тощо. Зрештою, Закон охарактеризовано з позиції його відношення до Благодаті, Благодать — з позиції відношення до Закону, юдеї — з позиції їх ставлення до християн, християни — з позиції ставлення до юдеїв тощо. При цьому діалектичне *oratio* будується за схемою, в загальних рисах схожою на структуру промови в античному суді. Антична судова риторика знала такі композиційні частини розгорнутої «розробки» теми промови, як *probatio* (доведення) та *refutatio* (спростування). В окремих випадках, наприклад у спростувальних та полемічних виступах, *refutatio* набувало особливого значення і виносилося на перше місце [6, 440—443]. Пізніші християнські автори, без сумніву, активно користувалися напрацюваннями античних ораторів. Зокрема, як показав американський біблієст Фредрік Лонг, апостол Павло чітко дотримувався принципів *refutatio* та *probatio* у 2-му посланні до Коринтян [22, 162—186]. Те саме робили видатні отці церкви при укладанні численних спростувальних трактатів проти ересархів. Як, наприклад, Василій Великий, який у трактаті «Проти Євномія» спочатку цитує для достовірності свого опонента, а потім послідовно заперечує його тези та обґрунтовує свою позицію [5].

У «Слові про Закон і Благодать» діалектичне *oratio* у багатьох місцях побудоване за схемою «негативне твердження + позитивне твердження». Тобто спочатку автор щось спростовує, а потім щось стверджує. У певних місцях ця загальна схема трансформується, наприклад: «знецінення + звеличення», «заперечення + утвердження». На текстовому рівні загальна спростувально-доказова аргументація реалізована за допомогою паралельних антитез — протиставлених суджень. Так у 1-й частині (за поділом О. Ужанкова) побудоване авторське розмірковування про те, чому Благодать вища за Закон (для зручності лінійного сприйняття всі антитези у таблицях 1, 2, 3 пронумеровані, при цьому першу частину розміщують у колонці «Спростування», а другу — у колонці «Доведення»):

Таблиця 1

Спростування	Доведення
1 Отъиде бо свѣтъ луны, 2 тако и Законъ —	сълнъцю вѣсиявѣшю, Благодати явльшиса.

Спростування	Доведення
3 И студьньство ночьюоу погыбе,	сълньчньѣ теплотѣ землю сьгрѣв- ъши.
4 И уже не гърздитьса въ Законѣ чловѣчество,	нъ въ Благодѣти пространьно ходить.
5 Иудѣи бо при свѣчи законьѣи дѣ- лааху свое оправдание,	кръстиани же при благодѣтънѣемь сълньци свое сьпасение зиють,
6 яко иудѣиство стѣньмь и Законьмь оправдаашеса, а не сьпасаашеса,	кръстиани же Истиною и Благодатию не оправдаютьса нъ сьпасаютьса.
7 Въ иудѣихъ бо оправдание,	въ крѣстианьныхъ же сьпасение.
8 Яко оправдание въ всемь мирѣ єсть,	а сьпасение — въ будущиимь вѣцѣ,
9 иудѣи бо о земльныхъ веселахуса,	кръстиани же о сущиихъ на небесехъ.
10 И то же оправдание иудѣиско ськупо бѣ зависти ради, не бо са простираше въ ины языки, нъ токьмо въ иудѣи єдиной бѣ,	крѣстианьныхъ же сьпасение благо и щедро простираа са на всѣ краѣ зем- льныѣ [8, 40—42].

Наведений фрагмент діалектичного *oratio* складається з десяти антитез. Майже в кожній антитезі — один синтагматичний наголос, завдяки якому розмірковування чітко поділяється на дві відносно рівні за обсягом частини. Такі рівні за кількістю складів та наголосів частини риторичного викладу Р. Піккіо називає ізоколічними, тобто такими, що складаються з однакових або чергових колонів [14]. Ізоколічна структура надає ритмічного звучання цьому уривку: це своєрідна середньовічна поетична рима. Крім того, обидві частини цих антиномічних фрагментів речень протиставлені одна одній за змістом (за винятком десятої антитези, в якій перша частина розширена за рахунок додаткового уточнення і тому складається одразу з двох синтагм, а протиставлена їм друга частина коротша і містить лише одну синтагму). При цьому перша частина кожної антитези становить загальне спростування (тут — знецінення) того, що було раніше, а друга — доведення (тут — звеличення) нового, що прийшло на заміну першому та здолало його. Тож за логікою митрополита Іларіона:

- 1) світло місяця відійшло, бо сонце зійшло;
- 2) так і старий Закон зникає, бо з'явилася Благодать;
- 3) нічна стужа переможена, бо сонячне тепло зігріло землю;
- 4) так і люди вже не у тисняві Закону, а вільно перебувають у Благодаті;
- 5) юдеї жили зі свічкою Закону, а християни мають спасіння завдяки сонцю Благодаті;

- 6) юдеї в тіні Закону перебували і тому не мали спасіння, а християни в істинній Благодаті перебувають і тому отримують спасіння;
- 7) юдеї тільки виправдовувалися, тоді як християни мають спасіння;
- 8) у цьому світі — лише самовиправдання, а у майбутньому — спасіння;
- 9) юдеї про земне піклувалися, а християни — про небесне;
- 10) юдейське самоствердження було дрібним і поширювалося лише на них, а християнське спасіння щедре і охоплює всю землю.

У формуванні цих антитез ключову роль відіграє символ. Поблякле світло місяця, що символізує Закон, гасне на тлі яскравішого сонця, яке означає Благодать. Холод ночі, що символізує Закон, перемогло денне сонячне тепло, котре символізує Благодать. Свічка Закону не дала юдеям стільки світла, скільки дає християнам сонце Благодаті й т. д.

За допомогою символізації митрополит Іларіон зводить нанівець старозавітні юдейські цінності у першій частині антитези та підносить новозавітні християнські у другій. В самій аргументації чітко простежується строгий принцип розмірковування: спочатку знецінити старе й недосконале, а потім звеличити нове й істинне, що прийшло на заміну першому. Таким чином загальнориторична спростувально-доказова стратегія діалектичного переконувального *oratio* розкривається у локальній похідній «знецінення + звеличення».

Розглянемо загальну спростувально-доказову аргументацію і в інших уривках «Слова про Закон і Благодать». Ось так вона реалізована у 2-й частині (за поділом О. Ужанкова), присвяченій «новому народу» — русичам, вчорашнім язичникам, які прийняли святе хрещення:

Таблиця 2

Спростування	Доведення
1 И не иудѣискы хулимъ,	нѣ крѣстианьскы благословимъ.
2 Не съвѣта творимъ, ѣко распати,	нѣ ѣко распатому поклонитиса.
3 Не распинаемъ Сѣпаса,	нѣ рѣкы къ нему въздѣваемъ.
4 Не прободаемъ ребръ,	нѣ отъ нихъ пиемъ источникъ нетлѣниа.
5 Не три десѣти сѣребра възимаемъ на нему,	нѣ другъ друга и весь животъ нашъ тому предаемъ.
6 Не тлимъ възкрѣсєниа,	нѣ въ всѣхъ домъхъ своихъ зовемъ: Христосъ възкрѣсе изъ мъртвыхъ!
7 Не глаголемъ, ѣко украденъ бысть,	нѣ ѣко възнесєса, иде же и бѣ.
8 Не невѣруемъ,	нѣ, ѣко Петръ, къ нему глаголемъ: Ты єси Христосъ, сынъ Бога живааго; сѣ Фомою: Господъ нашъ и Богъ ты єси; сѣ развоиникъмъ: Помани ны, Господи, въ цѣсарствєи своємъ!

[8, 66]

У наведеному фрагменті діалектичне *oratio* містить вісім антитез. У шести з них помічаємо один синтагматичний наголос, який розділяє висловлювання на рівні за обсягом та протиставлені одна одній частини. Шоста та восьма антитези диспропорційні за рахунок семантичного розширення другої частини. У цьому сенсі особливо показова восьма антитеза. У другій її частині автор використовує одразу три євангельські цитати, що утворюють синонімічну ампліфікацію теми сповідання Христа його учнями.

Водночас перша частина всіх наведених антитез побудована як загальне спростування (тут як заперечення), а друга — як доведення (тут як утвердження). Спочатку митрополит Іларіон заперечує і засуджує ставлення юдеїв до Христа. Тож перша частина кожної антитези розпочинається із заперечної частки «не». А далі утверджує новий характер сповідання Христа, прийнятий охрещеними русичами. Тому друга частина кожної антитези починається зі протиставного сполучника «але» (церковнослов'янською мовою — «нѣ»).

Як бачимо, тут загальнориторична стратегія спростувально-доказового діалектичного розмірковування реалізована за рахунок іншої локальної похідної — заперечувально-утверджувальної схеми «не..., але...». Повніше саме протиставлення можна представити такою схемою: «не робимо як юдеї, але вчиняємо як християни»:

- 1) не хулимо як юдеї, але благословимо як християни;
- 2) не радимося, як його розіп'яти, але як розіп'ятому вклоняємося;
- 3) не розпинаємо Спасителя, але руки до нього підносимо;
- 4) не протикаємо його ребра, але п'ємо з них як з нетлінного джерела;
- 5) не 30 срібників беремо за нього, але все нажите віддаємо йому;
- 6) не приховуємо його Воскресіння, але в усіх оселях співаємо: «Христос воскрес із мертвих!»;
- 7) не говоримо, що його вкрали, але що він вознісся туди, де й був;
- 8) не віруємо, але як Петро, як Фома і як розбійник сповідуємо його.

Дещо інша схема спростувально-доказового *oratio* використана в завершенні 2-ї частини, де автор плавно переходить від характеристики «нового народу» до 3-ї частини (згідно з поділом О. Ужанкова) — прославлення Хрестителя Русі святого князя Володимира. Митрополит Іларіон описує перехід русичів від язичництва до християнства так:

Таблиця 3

Спростування	Доведення
1 Тѣгда начатѣ мракѣ идольскыи отѣ насѣ отѣходити,	И зори благовѣриѣ навишасѣ.
2 Тѣгда тьма бѣсслуганиѣ погыбѣ,	и слово євангельское землю нашу осина.
3 Капища розрѣшаахусѣ,	и църкѣви поставлаахусѣ,
4 идоли съкрушаахусѣ,	и иконы свѣтѣихѣ навлѣахусѣ,
5 бѣси провѣгааху —	крѣстѣ грады свѣщаше [8, 78].

Цей фрагмент діалектичного *oratio* складається з п'яти доволі коротких антитез. У кожній з них лише один синтагматичний наголос, який розділяє висловлювання на дві відносно рівні за обсягом і при цьому протиставлені одна одній частини. Перша побудована за принципом повалення атрибутів язичницького минулого, друга — возвеличення явищ християнського теперішнього. Відтак митрополит Іларіон відхиляє перше, щоб замість нього проголосити друге. І в нього виходить, що:

- 1) тоді ідольський морок відходить, і зорі благої віри приходять;
- 2) тоді темрява бісслужіння гине, і євангельське слово сяє;
- 3) капища руйнуються, і церкви зводяться;
- 4) ідоли нищуються, й ікони святих з'являються;
- 5) біси тікають — хрест освячує міста.

В цьому фрагменті загальнориторична стратегія спростувально-доказового діалектичного *oratio* реалізована за допомогою вже згаданої вище локальної похідної «знецінення + звеличення». Цікаво, що у першій та другій антитезах висловлювання побудовано за схемою «тоді..., і...», поширеною в історичних старозавітних творах. В інших антитезах її немає, однак вона передбачається.

Показовим є й семантичне наповнення цієї аргументації. Протиставляючи колишній язичницький період життя русичів теперішньому християнському, автор використовує дієслова з семантикою деструкції у першій частині антиномічного висловлювання та дієслова із семантикою створення, зведення у другій. Як наслідок, знецінення старого язичництва набуває абсолютно конкретного матеріального значення — руйнування, знищення. Натомість звеличення нового християнства — значення появи, становлення. За спостереженнями дослідників, «Слово про Закон і Благодать» — «вражаюче дієслівний твір» [7, 25]. Саме у наведеному фрагменті діалектичного *oratio* бачимо протиставлення навіть на рівні дієслівної семантики.

Формат цієї статті не дозволяє розглянути всі приклади спростувально-доказової аргументації у «Слові про Закон і Благодать». Тож обмежусь лише проаналізованими фрагментами, адже їх достатньо для окреслення реалізованої у творі риторичної тенденції. Водночас варто звернути увагу на те, що таке неухильне дотримання чіткої оративної стратегії впродовж всього викладу не може не викликати питання про її літературне походження. Вчені неодноразово твердо заявляли, що «Слово про Закон і Благодать» — абсолютно унікальна пам'ятка стародавньої літератури Київської Русі, яка не має аналогів у попередньому середньовічному літературному процесі [1, 376; 19, 111; 7, 12]. Очевидно, так і є. Принаймні досі ніхто ще не зміг віднайти якийсь прототекст «Слова про Закон і Благодать» у сирійській, візантійській, слов'янських або інших середньовічних християнських літературах, де була б реалізована схожа спростувально-доказова аргументація.

Запрошуючи колег-медієвістів до дискусії з приводу походження твору, спрямовую пошуки в інший, можливо, дещо несподіваний бік. Зупинюся на його формальних композиційних ознаках — побудові

оративної діалектичної аргументації (ці міркування матимуть гіпотетичний характер).

У своєму творі Іларіон постійно намагається викривати, знецінювати старе, старозавітне, юдейське, язичницьке, натомість нове, євангельське, християнське — звеличувати, прославляти. Проте заперечення одного та утвердження іншого не є вичерпною метою для автора. Адже «Слово про Закон і Благодать» — це не лише поетично протиставлені стверджувальні та заперечні словосполучення і речення: у наведених таблицях бачимо не просто розрізнені антитези, а три антиномічні ампліфікації, кожна з яких має свою структуру та конкретне значення (знецінення на тлі звеличення; заперечення на тлі утвердження). Тому можна вважати, що у проаналізованих фрагментах «Слова...» спростування та доведення утворюють єдине діалектичне розмірковування, де перше розкривається через друге, і навпаки.

Однак така діалектична єдність заперечного та стверджувального при характеристиці одного об'єкта сягає не лише принципів античної судової риторики, а й відображає східнохристиянську богословську традицію. Дещо схоже можна розгледіти у трактатах, наприклад Діонісія Ареопагіта (більшість науковців вважають, що «Корпус Ареопагітикум» не міг бути укладений цим учнем апостола Павла, який жив у I ст., тож, імовірно, пам'ятка виникла пізніше, мабуть, у V—VI ст., а її автора умовно називають Псевдо-Діонісій Ареопагіт [див.: 2, 243—245]).

Як відомо, у трактатах «Про містичне богослів'я», «Про Божественні імена» та «Про небесну ієрархію» Діонісій Ареопагіт виводить багатоскладову антиномічну систему символічних позначень Божественної Сутності, причому частину з них кваліфікує як апофатичні (неподібні), а частину — як катафатичні (подібні). Апофатичні імена передбачають «заперечення всього, що людський розум може уявити, подумати та сказати про трансцендентного Бога» [4, 107], тому Бог — це «не-слово», «не-думка», «не-число», «не-порядок», «не-величина», «не-час», «не-життя» [10, 260]. Натомість у катафатичних іменах «міститься певна “подібність” Богу, яка не означає, що Бог має позитивну властивість, визначену цим символом, наприклад, благо, краса та життя, але що Бог є Причиною всіх ціннісних властивостей буття, які і позначаються позитивними іменами» [4, 89]. Іншими словами, Бог як Першопричина всього виявляє себе у бутті й у цьому сенсі може іменуватися і Словом, і Благом, і Життям, і Світлом, й Істиною. Діонісій Ареопагіт узагальнює апофатично-катафатичну парадоксальність визначення Божественних імен так: «Богослови й оспівують Його [Бога. — Є. Д.] і як Безіменного, і як відповідного всякому імені» [10, 265].

Антиномічні розмірковування Діонісія Ареопагіта наочно розкривають особливості християнського діалектичного мислення, саме того, яке і втілено у спростувально-доказовій аргументації «Слова про Закон і Благодать». Звісно, я далекий від думки про те, що «Корпус Ареопагітикум» був літературним джерелом твору митрополита Іларіона, як і про те, що будь-яку античну судову промову, в якій реалізовано модель

refutatio + probatio, слід вважати прототекстом цієї киеворуської пам'ятки (хоча, як засвідчує дослідження Ф. Лонга, християнський письменник апостол Павло використовував цю модель у 2-му посланні до Коринтян [22]). Тому є сенс подискутувати на тему формально-композиційної схожості діалектичного *oratio* у «Корпусі Ареопагітикум» та у «Слові про Закон і Благодать».

Як показують спостереження, обидва автори прагнуть охарактеризувати одне й те ж явище чи поняття обов'язково з протилежних точок зору. Це їхня ключова концептуальна мета. При цьому одна точка зору має негативне, спростувальне забарвлення, а інша — позитивне, стверджувальне. Як наслідок, така стратегія міркування стає діалектичною і тому дозволяє збагнути сутність явища з двох протилежних позицій, негативної та позитивної. При цьому самі по собі позиції не грають значної ролі, вони не виражають так багато, як в антиномічній зв'язці, тобто в контексті одна одної.

Показовим тут є приклад, наведений у таблиці 1: «Отъиде бо свѣтъ луны, сълнцю възсиявшю, тако и Законъ — Благодати явльшиса» [8, 40]. Митрополиту Іларіону мало просто констатувати, що світло місяця-Закону гасне. Автор прагне довести визначальну причину переходу Закону в тінь: як гасне місяць, коли сходить сонце, так і відходить у минуле Закон, бо прийшла Благодать. Цілком очевидно, що Закон знецінений саме на тлі Благодаті, а Благодать звеличена на тлі Закону. Спростування ідеї Закону здійснюється тільки тому, що на противагу їй звеличена ідея Благодаті. І навпаки: звеличення ідеї Благодаті усвідомлюється тільки через те, що нівельована ідея Закону. У такий діалектичний спосіб і стає можливим обґрунтування багатоскладового і символічного процесу зміни сакральних епох — Старого Завіту Новим.

Можливо, міркувальна модель *refutatio + probatio* в античній риторичній, апофатично-катафатичній принцип визначення імен Божих у «Корпусі Ареопагітикум», спростувально-доказова аргументація в «Слові про Закон і Благодать» — формальні ланки загальнориторичного оративного ланцюга. Ця проблема потребує більш ретельного вивчення на широкому літературному матеріалі, включаючи античний, біблійний, середньовічний тощо.

Якщо ж наведене тут припущення вірне, то виходить, що митрополит Іларіон вибудовує спростувально-доказову аргументацію в традиціях не тільки античної судової риторики, але й середньовічної християнської діалектики. Поки що важко відповісти на питання, чи орієнтувався київський книжник на якийсь конкретний літературний зразок, чи ні. Проте, судячи з усього, він добре відчував риторичний потенціал антиномічного розмірковування.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Александров О.* Митрополит Іларіон Київський // Історія української літератури: У 12 т. Т. 1. Давня література (X — перша половина XVI ст.) / редкол. В. Дончик (голова) та ін.; наук. ред. Ю. Пелешенко, М. Сулима. Київ: Наукова думка, 2013. С. 375—385.
2. *Алфеев И.* «Корпус Ареопагитикум» // Восточные отцы и учителя Церкви V века: Антология / сост., биограф. и библиограф. ст. иеромонаха Илариона (Алфеева). Москва: Изд-во МФТИ, 2000. С. 243—256.
3. *Білоус П.* Історія української літератури XI—XVIII ст.: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2009. 424 с.
4. *Бычков В.* Символическая эстетика Дионисия Ареопагита. Москва: ИФРАН, 2015. 143 с.
5. *Василий Великий.* Против Евномия // *Василий Великий.* Творения: В 2 т. Т. 1: Догматико-poleмические творения. Экзегетические сочинения. Беседы. Москва: Сибирская благовонница, 2008. С. 109—214.
6. *Гаспаров М.* Античная риторика как система // *Гаспаров М.* Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, 2000. С. 424—472.
7. *Дерягин В.* Иларион: жизнь и «Слово» // *Иларион, митрополит.* Слово о Законе и Благодати / сост., вступ. ст., пер. В. Дерягина, реконстр. древнерус. текста Л. Жуковской, коммент. В. Дерягина, А. Светозарского. Москва: Скрипторий, 1994. С. 5—27.
8. *Иларион, митрополит.* Слово о Законе и Благодати / сост., вступ. ст., пер. В. Дерягина, реконстр. древнерус. текста Л. Жуковской, коммент. В. Дерягина, А. Светозарского. Москва: Скрипторий, 1994. 146 с.
9. *Каравашкин А.* Литературный обычай Древней Руси (XI—XVI вв.). Москва: РОССПЭН, 2011. 544 с.
10. Корпус Ареопагитикум // Восточные отцы и учителя Церкви V века: Антология / сост., биограф. и библиограф. ст. иеромонаха Илариона (Алфеева). Москва: Изд-во МФТИ, 2000. С. 257—416.
11. *Левченко Н.* Біблійна герменевтика в давній українській літературі. Харків: Майдан, 2018. 392 с.
12. *Молдован А.* Слово о законе и благодати митрополита Илариона / подгот. текста и коммент. А. Молдована, перевод диакона Андрея Юрченко // Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. Лихачева, Л. Дмитриева, А. Алексева, Н. Поньрко: В 20 т. Т. 1: XI—XII века. Санкт-Петербург: Наука, 1997. URL: <http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4868> (15.07.2022).
13. *Никитенко Н., Корниенко В.* Собор святых Софии Киевской / Ин-т укр. археологии и источниковедения им. М. С. Грушевского НАНУ. Киев, 2014. 336 с.
14. *Пиккио Р.* Об изоколических структурах в литературе православных славян / пер. с итал. И. Миляевой // *Пиккио Р.* Slavia Orthodoxa: Литература и язык / отв. ред. Н. Запольская, В. Калугин. Москва: Знак, 2003. С. 543—592.
15. *Пиккио Р.* Повесть и Слово: Заметки о соотношении повествования и проповеди в книжной традиции Древней Руси / пер. с итал. П. Петрухина // *Пиккио Р.* Slavia Orthodoxa: Литература и язык / отв. ред. Н. Запольская, В. Калугин. Москва: Знак, 2003. С. 492—503.
16. *Розов Н.* Синодальный список сочинений Илариона — русского писателя XI в. // Slavia. Časopis pro slovanskou filologii. Praha. 1963. Roč. XXXII. Seš. 2. S. 141—175.
17. *Сулима В.* «Слово про закон і благодать» митрополита Київського Іларіона: текст і контекст, автор і канон // Літературознавчий дискурс від бароко до пост-модерну / упоряд., наук. ред. Н. Левченко. Київ—Люблін—Харків: Майдан, 2020. С. 18—28.

18. Топоров В. Святость и святыне в русской духовной культуре: В 2 т. Т. 1: Первый век христианства на Руси. Москва: Языки русской культуры, 1995. 874 с.
19. Ужанков А. «Слово о Законе и Благодати» и другие творения митрополита Илариона Киевского. Москва: Академика, 2014. 350 с.
20. Шуміло С. «Слово про закон і благодать» митрополита Іларіона Київського як твір стилю «плетіння слів» // Літературознавчий дискурс від бароко до постмодерну / упоряд., наук. ред. Н. Левченко. Київ—Люблін—Харків: Майдан, 2020. С. 29—41.
21. Dykstra T. Metropolitan Ilarion of Kiev's Use of Scripture in Defense of Russian Autocephaly // Saint Vladimir's Theological Quarterly. 2000. P. 223—262.
22. Long F. Ancient Rhetoric and Paul's Apology The Compositional Unity of 2 Corinthians. New York: Cambridge University Press, 2004. 291 p.
23. Ziffer G. The Shadow and the Truth: On the Textual Tradition of the Sermon on Law and Grace Attributed to Metropolitan Hilarion // Harvard Ukrainian Studies. 2007. Vol. 29. P. 19—30.

Отримано 18 липня 2022 р.

REFERENCES

1. Aleksandrov, O. (2013). Mytropolyt Ilarion Kyivskiy. In V. Donchyk, Yu. Peleshenko, & M. Sulyma (Eds.), *Istoriia ukrainskoi literatury* (Vols. 1—12, Vol. 1; pp. 375—385). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
2. Alfeev, I. (2000). “Korpus Areopagitikum”. In ieromonakh Ilarion (Alfeev) (Ed.), *Vostochnye ottsy i uchiteli Tserkvi V veka: Antologiiia* (pp. 243—256). Moscow: Izd-vo MFTI. [in Russian]
3. Bilous, P. (2009). *Istoriia ukrainskoi literatury XI—XVIII st.: navch. posib.* Kyiv: VTs “Akademiia”. [in Ukrainian]
4. Bychkov, V. (2015). *Simvolicheskaia estetika Dionisiia Areopagita*. Moscow: IFRAN. [in Russian]
5. Vasilii Velikii. (2008). Protiv Evnomiia. In Vasilii Velikii, *Tvoreniia* (Vols. 1—2, Vol. 1; pp. 109—214). Moscow: Sibirskaia blagozvonitsa. [in Russian]
6. Gasparov, M. (2000). Antichnaia ritorika kak sistema. In M. Gasparov, *Ob antichnoi poezii: Poety. Poetika. Ritorika* (pp. 424—472). Saint Petersburg: Azbuka. [in Russian]
7. Deriagin, V. (1994). Ilarion: zhizn i “Slovo”. In Ilarion, mitropolit, *Slovo o Zakone i Blagodati* (V. Deriagin, L. Zikovskaia, & A. Svetozarskii, Eds.; pp. 5—27). Moscow: Skriptorii. [in Russian]
8. Ilarion, mitropolit. (1994). *Slovo o Zakone i Blagodati* (V. Deriagin, L. Zikovskaia, & A. Svetozarskii, Eds.). Moscow: Skriptorii. [in Russian]
9. Karavashkin, A. (2011). *Literaturnyi obychai Drevnei Rusi (XI—XVI vv.)*. Moscow: ROSSPEN. [in Russian]
10. Korpus Areopagitikum. (2000). In ieromonakh Ilarion (Alfeev) (Ed.), *Vostochnye ottsy i uchiteli Tserkvi V veka: Antologiiia* (pp. 257—416). Moscow: Izd-vo MFTI. [in Russian]
11. Levchenko, N. (2018). *Bibliina hermenevtyka v davnii ukrainskii literaturi*. Kharkiv: Mайдan. [in Ukrainian]
12. Moldovan, A. (1997). Slovo o zakone i blagodati mitropolita Ilariona (A. Moldovan, Ed.; Andrei Yurchenko, Trans.). In D. Likhachev, L. Dmitriev, A. Alekseev, & N. Ponyrko, Eds.), *Biblioteka literatury Drevnei Rusi* (Vols. 1—20, Vol. 1). Saint Petersburg: Nauka. <http://lib2.pushkinskijdom.ru/tabid-4868>. [in Russian]
13. Nikitenko, N., & Kornienko, V. (2014). *Sobor sviatykh Sofii Kievskoi*. Kiev. [in Russian]
14. Picchio, R. (2003). Ob izokolicheskikh strukturakh v literature pravoslavnykh slavian (I. Miliaeva, Trans.). In R. Picchio, *Slavia Orthodoxa: Literatura i yazyk* (N. Zapolskaia, & V. Kalugin, Eds.; pp. 543—592). Moscow: Znak. [in Russian]

15. Picchio, R. (2003). Povest i Slovo: Zametki o sootnoshenii povestvovaniia i propovedi v knizhnoi traditsii Drevnei Rusi (P. Petruhin, Trans.). In R. Picchio, *Slavia Orthodoxa: Literatura i yazyk* (N. Zapolskaia, & V. Kalugin, Eds.; pp. 492—503). Moscow: Znak. [in Russian]
16. Rozov, N. (1963). Sinodalnyi spisok sochinenii Ilariona — russkogo pisatel'ia XI v. *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii*, XXXII(2), 141—175. [in Russian]
17. Sulyma, V. (2020). “Slovo pro zakon i blahodat” mytropolyta Kyivskoho Ilariona: tekst i kontekst, avtor i kanon. In N. Levchenko (Ed.), *Literaturoznavchyi dyskurs vid baroko do postmodernu* (pp. 18—28). Kyiv—Lublin—Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
18. Toporov, V. (1995). *Sviatost i sviatye v russkoi dukhovnoi kul'ture* (Vols. 1—2, Vol. 1). Moscow: Yazyki russkoi kul'tury. [in Russian]
19. Uzhan'kov, A. (2014). “Slovo o Zakone i Blagodati” i drugie tvoreniia mitropolita Ilariona Kievskogo. Moscow: Akademika. [in Russian]
20. Shumilo, S. (2020). “Slovo pro zakon i blahodat” mytropolyta Ilariona Kyivskoho yak tvir styliu “pletinnia sloves”. In N. Levchenko (Ed.), *Literaturoznavchyi dyskurs vid baroko do postmodernu* (pp. 29—41). Kyiv—Lublin—Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian]
21. Dykstra, T. (2000). Metropolitan Ilarion of Kiev's Use of Scripture in Defense of Russian Autocephaly. *Saint Vladimir's Theological Quarterly*, 223—262.
22. Long, F. (2004). *Ancient Rhetoric and Paul's Apology The Compositional Unity of 2 Corinthians*. New York: Cambridge University Press.
23. Ziffer, G. (2007). The Shadow and the Truth: On the Textual Tradition of the Sermon on Law and Grace Attributed to Metropolitan Hilarion. *Harvard Ukrainian Studies*, 29, 19—30.

Received 18 July 2022

Yevhen Dzhydzhora, doctor of philology, professor
Odesa National Mechnikov University
24/26 Frantsuzkyi boulevard, Odesa, 65058
e-mail: dzhidzhora@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3221-4866>

“THE SERMON ON LAW AND GRACE”:
A MODEL OF REFUTATIONAL- PROBATIVE ARGUMENTATION

The author of the paper analyzed the models of refutational and probative argumentation in an outstanding piece of Kyivan Rus' literature of the 11th century — “The Sermon on Law and Grace” by metropolitan Hilarion of Kyiv. Although certain aspects of the work have already been properly analyzed, the formal rhetorical principles of polemical argumentation in “The Sermon on Law and Grace” remain little studied. The construction of the argument itself and compositional regularities of its structural organization still need due consideration. Throughout the entire reflection, moving from one topic to another, the author of “The Sermon...” maintains the same principle of literary presentation — dialectical oratio. This model is based on a special dialectical reasoning rooted in the principle of antinomies and originated in ancient judicial rhetoric. In “The Sermon on Law and Grace”, the dialectical oratio is built according to the ‘refutation + proof’ scheme. That is, the author initially refutes something and then proves something. This rhetorical tendency is used throughout the work. Hilarion constantly tries to expose and devalue something characterized as outdated, related to Old Testament, Jewish or pagan, and glorify the new, evangelical, and Christian. However, denying one thing and affirming the other do not exhaust the the author's goal. Such dialectical unity of the negative and the affirmative in characterization of one object not only goes back to the

traditions of ancient judicial rhetoric but also reflects the Eastern Christian theological tradition. Something similar can be seen in the treatises by Dionysius the Areopagite. In the works “On Mystical Theology”, “On Divine Names”, and “On the Heavenly Hierarchy”, Dionysius the Areopagite derives a complex antinomic system of symbolic designations of the Divine Essence, qualifying a part of them as apophatic (dissimilar) and the other part as kataphatic (similar). Perhaps, the reasoning model of *refutatio + probatio* in ancient rhetoric, the apophatic-cataphatic principle of determining the names of God in the “Corpus Areopagiticum”, and refutational-probative argumentation in “The Sermon on Law and Grace” are formal links of a general rhetorical oratory chain. However, this issue requires a more thorough study based on a wide range of literary material, including ancient, biblical, medieval, etc.

Keywords: literature of Kyivan Rus, rhetoric, argumentation, refutation, proof, symbol.



Ковацька О. Українська постколоніальність у текстах і контекстах / редакція Дмитра Єсипенка і Кароля Ковацького.

Брустури: Дискурсус, 2022. 172 с.

Добірка статей передчасно померлої українстки, викладачки краківського Ягеллонського університету презентує її зацікавлення різними напрямками літературознавчих студій, насамперед постколоніальною критикою та імагологією, питаннями травми та історичної пам'яті, мілітарного дискурсу, категорії покоління, проблемою ідентичності.

У виданні подано дослідження творів Василя Шкляра («Ностальгія»), Євгена Пашковського («Щоденний жезл»), Ліни Костенко («Записки українського самашедшого»), Тараса Прохаська («НепрОсті»), Леоніда Кононовича («Тема для медитації»), Олексія Чупи («Бомжі Донбасу») й Оксани Забужко (есеїстика).

Наші презентації

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.16-29>
УДК 821.161.2Сков.:27-277

Роман КИСЕЛЬОВ, кандидат філологічних наук
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001
e-mail: kyselyov@yahoo.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6777-9229>

ІГРИ З БІБЛІЙНИМ ЗМІЄМ: ГЕРМЕНЕВТИЧНІ ВИТІВКИ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

У статті подано приклади смислової невідповідності між біблійним текстом та його тлумаченням у творах Г. Сковороди. Немає сумніву, що скрізь або майже скрізь автор усвідомлював такі розбіжності чи принаймні можливість їх існування. Іноді свідомі ігри Г. Сковороди з текстом Біблії очевидні, якщо зіставити його цитати навіть із самою лише церковнослов'янською версією. В інших випадках перевірка на відповідність сквородинського тлумачення цитати її мовному значенню в Біблії вимагає залучення давніших за церковнослов'янську версію Святого Письма. Барокові ігри зі словом і текстом, що супроводжують серйозний екзегетичний намір, додають неповторності сквородинському підходові до Біблії. Поясненням такого парадоксального поєднання може бути своєрідне розуміння ролі Святого Письма.

Ключові слова: бароко, герменевтика, біблійні цитати, переклади Біблії, Єлизаветинська Біблія, Острозька Біблія, Септуагінта.

«Смотри, как вьется змій сей и играет!» — казав Г. Сковорода про Біблію, шукаючи в ній змістові й лексичні паралелі та вибудовуючи «симфонії», що відповідали системі символів, які філософ бачив у Святому Письмі. У цьому занятті він був рішучий і легко руйнував традиції розуміння тексту: «...толкую сіє слово, возмутил всю С[вященнаго]

Цитування: Кисельов Р. Ігри з біблійним змієм: герменевтичні витівки Григорія Сковороди // Слово і Час. 2023. № 1 (727). С. 16—29. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.16-29>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Писання куп'яль» [Листи (86), 1240]¹, — так Сковорода сам охарактеризував свою екзегетичну практику в листі до Якова Правицького. Цілісність і гармонійність власної герменевтичної системи були для автора важливою метою: «Сковорода розглядає символічний світ Біблії не як конгломерат розрізнених одиниць — алегоричних образів, символів, метафор, а як певну знакову єдність, структурно впорядковане й релятивно самостійне утворення, автономний, замкнений світ» [2, 351]. Карколомні прийоми екзегетичної практики філософа, з допомогою яких він моделював світ Біблії, вже значною мірою висвітлені у працях Леоніда Ушкалова [9; 10; 11], Олега Марченка [11], Наталії Левченко [1] та інших дослідників, тож те, що з біблійним текстом він міг поводитися дуже вільно, не є секрет. Однак саме питання смислових неточностей і явних чи позірних переінакшень сковородознавці досі порушували недостатньо предметно. Та зрештою й самé підґрунтя для системної текстологічної роботи з творами Г. Сковороди з'явилося щойно з виходом «Повної академічної збірки творів» (2011) за редакцією Л. Ушкалова, з її точно відтвореним текстом, ідентифікованими цитатами з Біблії, необхідними примітками й коментарями.

У статті я хочу показати деякі випадки очевидної смислової невідповідності між біблійним текстом і його тлумаченням у Сковороди, а після поданих прикладів спробую дати пояснення такої практики. При цьому не планую жодним чином входити у сферу богословської герменевтики, зосередившись на суто мовній неправильній інтерпретації оригіналу, яка стає підґрунтям або ж додатковим аргументом у герменевтичних, а потім і філософських побудовах автора. Ці окремі філологічні невідповідності навряд чи самі по собі десь підважують його зазвичай аргументаційно розгалужені погляди щодо ідейного спрямування Біблії, але можуть поглибити наше розуміння роботи Сковороди з текстом Святого Письма. Також хочу наголосити, що «неправильне» тут не означає «помилкове». Думаю, що скрізь або майже скрізь автор усвідомлював ці невідповідності чи принаймні можливість їх існування. Основним прийомом у статті буде порівняння цитат і тлумачень Сковороди з текстом

¹ Тут і далі твори та листи Г. Сковороди цитую з покликанням на видання за редакцією Леоніда Ушкалова [7]. Перед номером сторінки подаю умовні назви збірки віршів та прозових творів: Сад — «Сад божественных п'єсней, прозябший из зерн Священнаго Писанія»; Убуждшеся — «Убуждшеся вид'їша славу Его»; Дверь — «Начальная Дверь ко христіянскому добронравію»; Наркіс — «Наркісс. Разглагол о том: узнай себе»; Асхань — «Симфонія, нареченная Книга Асхань о познаніи самага себе»; Двое — «Бес'їда, нареченная Двое: о том, что блаженным быть легко»; Сіон-1 — «Бес'їда 1-я, нареченная Observatorium. (Сіон)»; Сіон-2 — «Бес'їда 2-я, нареченная Observatorium. Specula. Еврейски: Сіон»; Древній Мир — «Діалог, или Разглагол о древнем мірѣ»; 5 путников — «Разговор пяти путников о истинном щастіи в жизни (разговор дружескій о душевном мірѣ)»; Кольцо — «Кольцо»; Алфавіт — «Разговор, называемый Алфавит, или Букварь мира»; Икона — «Книжечка, называемая Silenus Alcibiadis. Сирѣчь Икона Алківіадская»; Жена — «Книжечка о чтеніи Священнаго Писанія, нареченна Жена Лотова»; Брань — «Брань Архистратига Михаила со Сатаною о сем: легко быть благим»; Пря — «Пря Б'їсу со Варсавою»; Еродій — «Благодарный Еродій»; Потоп — «Діалог. Имя ему: Потоп зміин».

і контекстом Біблії у версіях церковнослов'янській (за промовчанням у її єлизаветинській редакції, а в разі потреби — в острозькій), грецької Біблії, латинської Вульгати, а також із буквральними та підрядковими перекладами єврейського масоретського тексту.

Іноді свідомі ігри Сковороди з текстом Біблії очевидні, якщо зіставити його цитати навіть із самою лише церковнослов'янською версією.

1. Цитату з Пісні Пісень «Гдѣ починаєши вѣ полудне?» (Пісн. 1:7; «Де ти спочиваєш опівдні?»), крім одного разу, де її подано як епіграф до вірша [Сад (пісня 21), 71], автор регулярно розділяє на два речення й подає їх як питання й відповідь: «Гдѣ починаєши? В полудне» [Ікона, 746, 747], що відзначив Л. Ушкалов [10, 113]. У такому зміненому вигляді цитата допомагає Сковороді увиразнити символ полудня, пов'язаний зі станом духовного просвітлення. Часом він розширює її власними інтерпретаціями: «Сюда ж течет к Брату и она. “Яви мнѣ зрак твой. Гдѣ починаєши?” Отвѣт: “В полуднѣ, в сонцѣ”»; «Тут праздник и торжество. Но гдѣ? Слышь! в полуднѣ, в солнцѣ» [Потоп, 949, 964].

2. Надзвичайно частотна у творах Сковороди цитата «Плоть ничто же...» [Наркіс, 232, 271; Асхань, 298, 341; Древній Мир, 484; 5 путников, 529; Кольцо, 565, 583, 589, 597; Алфавіт, 647, 660; Жена, 797, 804; Листи (79), 1186, (106), 1277], яку він трактує як «плоть є ніщо», — результат застосування подібного прийому. Натомість у церковнослов'янській Біблії висловлювання виглядає так: «Дух есть, иже оживляет, плоть не пользует ничтоже» (Йн. 6:63). У грецькій Біблії, яка була джерелом церковнослов'янського перекладу: «ἡ σὰρξ οὐκ ὠφέλει οὐδέν». *Οὐδέν* — це займенник середнього роду, що означає «ніяке, ніщо, нічого», але тут він стоїть у знахідному відмінку як прямий додаток після дієслівної форми *οὐκ ὠφέλει* («не приносить користі»). Тобто вираз означає буквально «плоть не приносить користі ні в чому». Треба визнати, що це дещо інше, ніж «плоть — ніщо», адже про користь від плоті можна сперечатися, а якщо вона взагалі ніщо — це інша ситуація, яка й потрібна Сковороді: «“Плоть ничтоже...” Но когда сия невидима и неустроена плоть из ничтожности своей выходит в точное свое начало, тогда создается из ничтожности в нечто и престаёт быть ничто, т. е. плотию и тьмою» [Кольцо, 583; див. також роздуми на ґрунті переінакшеної цитати в: Наркіс, 232; Сіон-1, 435]. Водночас інша, на позір подібна цитата «Идол ничтоже есть» (1 Кор. 8:4), яку Сковорода використовує розвиваючи ту саму ідею протиставлення видимого та істинного життєвого начала [Ікона, 738], має зовсім інакшу граматичну структуру. Тут *ничтоже*, а в грецькому тексті *οὐδέν* («οἰδαμεν ὅτι οὐδέν εἶδωλον ἐν κόσμῳ»), виступає в ролі іменного присудка і справді означає «(є) ніщо». В одному місці Сковорода контамінує ці дві цитати: «Плоть ничтоже, и все плотское есть идол и ничтоже» [Жена, 797].

3. Одна з улюблених біблійних цитат Сковороди, якою він аргументує важливість самопізнання — «Стѣзи твоя посредѣ тебе упокоиши» [Наркіс, 231, 234]. Натомість у церковнослов'янському оригінальному тексті (Іс. 58:12), як і в грецькому, латинському та єврейському, немає сло-

ва «тебе» чи «себе» [Еродій, 893, 908], а без нього зміст геть інакший [10, 108] і заклик до самопізнання в цьому вірші знайти не так і просто. Хоча Сковорода його для себе знаходив і прив'язував фрагмент (ще без видозмін) до згаданої ідеї віднайдення себе, яке провадить до духовної гармонії, ще в ранньому творі «Начальная дверь ко християнскому добронравію»: «А я желаю, дабы душа твоя, как Ноева голубица, не обрѣтши нигдѣ покоя, возвратилась к сердцу своему, к тому, Кто почивает в сердцѣ твоём, дабы собылося оноѣ Исаино: “Будут основанія твоя вѣчная родом родов. И прозовешися здатель оград. И стези твоя посреѣди упокоиши”» [Дверь, 214]. В оригінальному вигляді цитата з'являється і в «Женѣ Лотовѣй» [Жена, 792] та в одному з пізніх листів до Михайла Ковалинського [Листи (77), 1183]. Але для філософа вона, схоже, була бажанішою з його вставкою, згодом видозміненою ще й у віршованій формі:

Враз отрешь Твои всѣ Слѣзы.

Внутрь [курсив мій. — Р. К.] всѣ упокоиш Стѣзы [Потоп, 942].

У перекладі Біблії Івана Хоменка весь вірш Іс. 58:12 виглядає так: «Тобою будуть відбудовані руїни віковічні, ти знов поставиш підвалини минулих родів. Тебе назвуть поправником проломів, оновником стежок для житла». Зовсім не по-сковородинському...

4. У «Потопі зміїному» Сковорода вказує, що для постаті Йоана Хрестителя в Біблії закладена роль символу світла, і зближує її з архетипним образом сонця: «Херувім естъ и Предтеча. “Бѣ свѣщник горяй и свѣтѣй”. “Бѣ” значит не то, что был, но то, что здѣлан и создан свѣтилником. Звѣзды прелестныя и лжеденницы горят, но не свѣтят. Иоанн же истинная естъ денница» [Потоп, 947]. Коментар філософа стосується фрази з Йн. 5:35 («Бѣ свѣщник горяй и свѣтѣй»). І тут Сковорода відверто змагається з граматикую. Форма 3-ї особи однини *бѣ* дієслова *быти* формально походить із парадигми аориста, але вже в старослов'янській мові мала значення імперфекта — часу, що позначає тривалу або повторювану минулу дію або відповідний стан [8, 319]. Саме в такому значенні вона регулярно вживається і в церковнослов'янській Біблії. Її у церковнослов'янській мові протиставляється власне аористна форма дієслова *быти* — *бысть*, яка дійсно могла означати «з'явитися; бути зробленим, створеним». Порівняймо: «бѣ свѣтъ истинный... въ мѣрѣ бѣ, и мѣрѣ тѣмѣ бысть, и мѣрѣ его не позна» (Йн. 1:9—10); «Бысть человекъ посланъ ѿ Бога, имя ему Иоаннъ» (Йн. 1:6); «И рече Богъ: да будетъ свѣтъ. И бысть свѣтъ» (Бут. 1:3). Для певності можна зазирнути до грецької Біблії, де в усіх наведених цитатах, включно з поданим у Сковороди Йн. 5:35, формі *бѣ* відповідає *ἦν* — 3-я особа імперфекта дієслова *εἶμι* «бути», а формі *бысть* — 3-я особа аориста дієслова *ἵσταναι* «ставатися; робитися; з'являтися». Отже, з мовного погляду в згаданій цитаті з Йн. 5:35 ідеться тільки про те, що Йоанові Хрестителю названа риза була стало притаманна, а не про те, що він був створений як світло.

5. У творах Сковороди часто з'являється орел як символ істинної людини та взірець правдивого пізнання. Йому протиставляються інші «орли» — ті, що вособлюють матерію і обмежені нею у своєму

сприйнятті. Для характеристики цих других філософ достосовує цитату з Прип. 30:18—19: «Сего орла гнушається Соломон: “Не вѣм орла, паряща по воздуху”. Не только все под солнцем, но и самое солнце есть ветошь и суѣта» [Жена, 797]; «Ей, не от рода он подлецов сих: “Не вѣм орла, паряща по воздуху”. Глупца, высокоумдрствующа по стихіам» [Двоє, 405]. Так само важливий у системі Сковороди символ змія. Якщо змії нездатний до духовного пізнання, його, за твердженням філософа, відкидає Соломон у тих-таки Прип. 30:18—19: «“Не вѣм змія, ползущаго по каменѣ”, — вопієт Соломон. Видишь, что змії по лжѣ ползет, лож жерет, лжею рыгает. Не знай и ты его, о душа моя!» [Потоп, 954]. Цих матеріальних і непросвітлених орла та змія автор згадує і вкупі: «Все подлое и все низкое, кромѣ Бога, и не можешь похвалиться с Павлом: “Не всуе текох”, — поколь ползеш со змієм, Соломону ненавистным, по каменѣ и по стихіам физыческим, а с орлом, имущим око совиное, лѣтаеш по осязаемом воздухѣ» [Жена, 797]; «Не терпит смотрѣть Соломон как на орла, парящаго к солнцу, не к СОЛНУШКУ, так и на гнусное сего змія ползанье» [Икона, 753]. Оригінальна церковнослов'янська цитата в цілості виглядає так: «Тріє ми суть невозможнаѣ уразумѣти, и четвертаго не вѣмъ: слѣда орла паряща по воздуху, и пути змія ползуща по камени, и стези корабля плывуща по морю, и путій мужа въ юности его» (Прип. 30:18—19). Очевидно, що тут ідеться не про незнання як небажання знати чи відкидання, а про незбагненні речі, які пізнати украй важко чи неможливо. Що підтверджують і єврейський масоретський текст, і Септуагінта, і Вульгата. У грецькому тексті маємо словоформу дієслова *νοῶ* («усвідомлювати, уявляти») на місці церковнослов'янського *уразумѣти* та *ἐπιγινώσκω* («знати, упізнавати, розпізнавати») на місці *вѣдѣти*. Український переклад І. Хоменка з давньоєврейської виглядає так: «Троє речей для мене надто дивовижні, ба й чотирьох не розумію: дороги орла на небі, дороги гадини на скелі, дороги корабля посеред моря і дороги чоловіка до дівчини». Як бачимо, застосувавши прийом вилучення з контексту, в своїх парафразах Сковорода ще прибрав із тексту *слѣдѣ* і *путѣ*, про які власне йшлося, та зробив основними об'єктами орла і змія, яким ці атрибути належали («не вѣм орла», «не вѣм змія» замість «не вѣмъ слѣда» і «не вѣмъ пути»). Як це в нього не раз буває, часте використання парафрази і регулярне наголошування на тому, що висловлена думка належить саме біблійному авторові, посилюють у читача ілюзію оригінальності цитати. Утім, коли в українського філософа виникає ідея потрактувати це місце з Біблії інакше, відповідно до власних контекстуальних потреб, він віднаходить і первісну форму фрагмента, і відповідне їй зовсім інакше значення, що збігається з традиційним розумінням. Ідеться вже не про негідних орла та змія, а про незбагненне: «По чащам сих узлов ходит неизслѣдимая Божія премудрость. Сюда-то Приточник... “Не вѣм: слѣда орла, паряща по воздуху, и пути змія, ползуща по камени...”» [Кольцо, 604]. Формально надання тому самому біблійному символі різних значень у різних контекстах цілком відповідає узвичаєнням барокових авторів [див.: 15, 97].

В інших випадках перевірка на відповідність сквородинського витлумачення цитати її мовному значенню в Біблії вимагає обов'язкового залучення давніших за церковнослов'янську версій Святого Письма.

6. Один із символів образного світу Сковороди — вежа, як «горнее жилище» [Брань, 830]: «Образується сим столпом священная Библия» [Брань, 853]. Збираючи в церковнослов'янській Біблії матеріал для відповідної «симфонії», він залучає і фрагменти, де трапляється слово *столпъ*. При цьому авторові необхідно, щоб це слово означало якогонебудь типу приміщення, як-от вежу або маяк із простором усередині. Загалом таке тлумачення церковнослов'янського слова цілком можливе: слово *столпъ* переклав як «вежа» і Памво Беринда [3, 234], на що вказано і в академічному виданні Сковороди [7, 994]. Ось оригінальні церковнослов'янські цитати з Біблії, у яких, згідно з баченням філософа [Асхань, 328; Двоє, 407; Алфавіт, 674; Ікона, 751; Брань, 830, 853; Потоп, 959, 962, 963], *столпъ* (або його похідні) позначає вежу чи маяк: «Богъ же вождаше ихъ, въ день оубо столпомъ облачнымъ, показати имъ путь, нощю же столпомъ огненнымъ, свѣтити имъ» (Вих. 13:21); «Въ столпѣ облачнѣ глаголаше къ нимъ» (Пс. 98:7); «Премудрость созда себѣ домъ и утверди столповѣ седмъ» (Прип. 9:1); «Буди же мир в Силѣ твоей, и Обиліе в Столпостѣнах твоих» (Пс. 121:7); «Человѣкъ... иже насади виноградъ... и ископа въ немъ точило, и созда столпъ» (Мт. 21:33; под. Мр. 12:1). Аби втілити бажану герменевтичну програму, Сковорода то підміняє стовп пірамідою («Премудрость созда себѣ дом и утверди пирамид седмъ» [Брань, 830]), то пропонує більш чи менш розлогі тлумачення слова: «“Созда точило и столп”, сирѣчь горничку во виноградѣ» [Потоп, 963]; «Не прелщайся же, и знай, что здѣсь столп значит не тоє, что у римлян columna, но то, что у них turris, а у еллинов пургос, сирѣчь возвышенное здание по образу кругаго или квадратнаго столпа. У нас называется башня, бойница (propugnaculum), или терем, как видно из Малороссийской Пѣсни:

Понад Морем глубоким
Стоит Терем высокій» [Потоп, 962].

А з'ясувавши, що у Вих. 13:21 у Вульгаті таки *columna*, а не *turris*, приписує латинському перекладачеві помилку: «Преткнулся толковник. Правда и приличность вопіет, да будет столп столповидным жилищем» [Потоп, 963]. Та річ у тім, що і тут, і в згаданих Пс. 98:7 та Прип. 9:1 і грецький, і латинський перекладачі «преткнулися» в той самий спосіб, бо скрізь маємо відповідно *στύλος* і *columna*, що позначають таки стовп або колону, а не вежу чи маяк. Лише у притчі про злих виноградарів у Мт. 21:33 та Мр. 12:1 у грецькому й латинському перекладах ужито бажані для автора *πύργος* та *turris*: імовірно, виноробство потребувало вежі. Також у Пс. 121:7 на місці церковнослов'янського *столпостѣнь* маємо *πυργόβαρεις* та *turres*: тут ідеться про фортецю чи укріплений палац. Таке ж бачення має і автор буквального перекладу з масоретського тексту Джей Патрик Грін (відповідно *pillar* у перших трьох випадках та *towers / tower* у Пс. 121:7 і притчі в Євангеліях).

Вибудовуючи свої герменевтичні «симфонії» на підставі словоформ однієї лексеми, які вишукує в Біблії, або ж спільнокореневих слів, Сковорода часто ігнорує можливу багатозначність слова в мові перекладу і моделює сенс вислову на ґрунті довільно обраного значення, а також ризикує наразитися на звичайні мовні помилки церковнослов'янського перекладу. Таких випадків у його побудовах можна знайти чимало.

7. Розробляючи тему «остатка» чи «останка» [Асхань, 323, 325, 327, 341; 5 путников, 527; Кольцо, 605], який протиставляється плоті як духовна сутність людини, до колекції цитат Сковорода не раз залучає другий вірш із 30-ї глави книги Йова: «У нихъ погибаше скончаніє». Приміром, у такому контексті: «Примѣть, что останок топчут тѣ же сами, о коих теперь же Йов: “У них погибаше скончаніє”, — сказал. Что за чудо? Все порвали, пожрали, поглотали зубами отца своего желѣзными, да без останка. Гдѣ ж ваш останок? Ах! Потоптали вы останок!» [Асхань, 323].

Натомість у Септуагінті в книзі Йова 30:2 маємо: «ἐπ' αὐτοῦ ἀπώλετο συντέλεια». Слово *συντέλεια* може означати «скончання», кінець, але тільки як «завершення» або «припинення» (процесу), а не в значеннях «решта», «залишок» чи «кінцева частина», які були потрібні Сковороді. Рафаїл Турконяк, який прагнув зробити якомога точніший переклад саме церковнослов'янського тексту, переклав цей фрагмент як «у них згинило завершення» [6, 117]. У єврейському тексті, згідно з буквальними та підрядковими перекладами, на відповідному місці йдеться про старість або ж час, а зовсім не про кінець. Варіант Вульгати взагалі не містить подібного слова: *et vita ipsa putabantur indigni* («і їх визнано за таких, що не гідні самого життя»).

8. Сковорода зближує поняття залишку («останка») з поняттям додатка («приложенія»), тобто нової, духовної, якості, якої набувають речі та висловлювання після абстрагування від матеріального складника: «Останок есть то же, что барыш, рост, приложеніе, прилагаемое прекрасным Йосифом в пустое вретисще Веніаминово» [Двое, 399]. Цього разу біблійну «симфонію» на ґрунті лексем *приложеніє* і *приложити(ся)* сформовано з таких фрагментів Святого Письма: 1 Цар. 10:7 [Асхань, 294; Кольцо, 580], Йоїл 2:2 [Убуждшися, 201; Асхань, 295; Потоп, 967, 974], Прип. 9:11 [Двое, 399], 2 Цар. 20:6 [Двое, 399]. Її доповнює етимологія імені «Йосиф», яке означає «приложеніє» [Двое, 399; Кольцо, 582, 597] та, поза лексику, деякі біблійні сюжети, в яких додавання чогось до чогось створює нову якість [Двое, 399; Кольцо, 580, 597]. Але біблійним фундаментом цілої «симфонії» про «додаток» є парафрази Прип. 3:8 («...тогда исцѣленіе будетъ тѣлу твоему и уврачеваніе костемъ твоимъ») та 3:22 («...будетъ же исцѣленіе плотемъ твоимъ и уврачеваніе костемъ твоимъ»). Відповідно у Сковороди це виглядає як «Исцѣленіе плотем и приложеніе костем» [Двое, 399] та «Будет же изцѣленіе (приложеніе) плотем твоим и уврачеваніе костем твоим» [Кольцо, 571]. Отже, бачимо, що *приложеніє* в нього покликане заступити церковнослов'янські *исцѣленіє* або *уврачеваніє*. В іншому місці він пояснює цю заміну: «Слушай Соломона! “Исцѣленіе костям твоим”. Во

єврейської Біблії: «Приложеніє, разумѣй, новых к старым» [Потоп, 973]. Тоді як у буквальному перекладі Дж. П. Гріна на місці згаданих двох слів у Прип. 3:8 маємо, відповідно, «зцілення» (*healing*) і «кістковий мозок» (*marrow*); у буквальних перекладах Юлії Сміт та Роберта Янга — «зцілення» і «зволоження» (*moistening*), у Джозефа Браяна Ротергема — «зцілення» і «відсвіження» (*refreshing*). Решта переглянутих перекладів єврейського масоретського тексту близькі до цих значень. У Вульгаті це також «зволоження, зрошення» (*inrigatio*). У перекладі Івана Хоменка Прип. 3:8 виглядає так: «...і це буде здоров'ям для твого тіла, й оновою для костей твоїх». У перекладі Івана Огієнка: «Це буде ліком для тіла твого, напоєм для костей твоїх». Відповідника до другої цитати (речення з Прип. 3:22) у єврейському тексті немає: як і вся церковнослов'янська Біблія, це переклад із Септуагінти.

Вельми ймовірно відповідь на те, звідки ж узагалі взявся сквородинський «додаток», дав свого часу Віктор Іваницький, який пише про Прип. 3:8: «...тут жидівський текст не дає нічого подібного до перекладу Сковороди; але в грецькому тексті наведене речення читається: *καὶ ἐπιμέλεια τοῖς ὀστέοις σου*; у слов'янському виданні 1663 року перекладено: “прилежаніє костямъ твоимъ”. Чи не з цього тексту (“приложеніє” замість “прилежаніє”) походить і довідка Сковороди? Але тоді чи не слід читати “въ греческой библии” замість “въ єврейской библии”?» [5, 103]. Сам В. Іваницький перекладає відповідний фрагмент з іврити (російською) як «освежение для костей твоих» [5, 103].

Справді, у грецькій Біблії в Прип. 3:8 маємо: «*ἰασις ἔσται τῷ σώματι σου καὶ ἐπιμέλεια τοῖς ὀστέοις σου*», і в Прип. 3:22 — майже аналогічне «*ἔσται δὲ ἰασις ταῖς σαρκί σου καὶ ἐπιμέλεια τοῖς σοῖς ὀστέοις*» (на місці *σώματι* «тілу» в першій цитаті у другій ужито *σαρκί* «плоті», давальний відмінок множини, тому в церковнослов'янській буквально *плотемъ*), де *ἰασις* — це «зцілення», а *ἐπιμέλεια* може мати значення «дбайливість», «турбота», «піклування». Перекладачі Острозької Біблії (1581), імовірно, неслухно вибрали перше з наведених значень і переклали *ἐπιμέλεια* церковнослов'янською як *прилежаніє*, причому другий раз (Прип. 3:22) там справді надруковано *приложеніє*, що, без сумніву, є результатом помилки писаря або набірника. Ця помилка перейшла і до московської Біблії 1663 р., яку згадує В. Іваницький і яка є передруком Острозької. Невідомо, яким виданням скористався Сковорода, але в кожному разі цікаво, що текст Острозької Біблії був серед його орієнтирів і він міг поспілкуватися ним так само некритично, як і текстом Єлизаветинської. Тож можемо лише подякувати чи то Іванові Федорову, чи іншому працівникові острозької друкарні за хибодрук, який дав філософові ідею для чергової вишуканої біблійної «симфонії». Редактори Єлизаветинської Біблії звернули увагу на це місце і в обох випадках виправили острозький переклад слова *ἐπιμέλεια* на *увачеваніє* [4, 1024—1025].

9. Інший наскрізний мотив у творчості Сковороди — тварини, що відригують жуйку [Наркіс, 268; Асхань, 321—328, 339; Сіон-1, 428, 438; Сіон-2, 463; 5 путников, 522, 529; Ікона, 745; Жена, 796; Брань,

831, 832, 846; Пря, 882; Еродій, 902; Потоп, 960]. Це пов'язано з протиставленням буквального і символічного розуміння сакральних текстів і загалом поверхового (обмеженого матерією) та істинного пізнання. Д. Чижевський вказує, що тлумачення жування та розщепленого копита як символів істинного пізнання походять від Філона [12, 160]. Шукаючи в Біблії цього «відригування», окрім старозаповітної заборони споживати м'ясо нежуйних тварин, філософ залучає багато цитат із церковнослов'янським дієсловом *врыгати*, сумарне значення якого можна окреслити як «видавати щось із себе через уста», що може бути пов'язане як із фізіологією травлення, так і з говорінням. Сковорода ж регулярно вибирає лише перше значення: «Но послушай, друг мой, надѣюсь, что догадаешься, кого Исаія разумѣет чрез животных, отрыгающих жваніе и раздвоенным копытом одаренных? “Да отрыгнут веселіе вкупѣ пустыни Іерусалимскія! Яко помилова Господь людей своих” [Іс. 52:9]. Если ж по сіе время стада скотскіе бродят в головѣ твоей, а не можеш разжевать, что все сіе до тебе касается, так выслушай послѣдняго Давида: “Отрыгну сердце мое слово благо” [Пс. 44:2]. “Отрыгнут устнѣ мои пѣніе...” [Пс. 118:171]» [Асхань, 327]. У діалозі «Потоп зміїн» є такий текст: «Но стѣны двигнутся проч, а злой день изблюет благаго. “День дню отрыгает глагол” [Пс. 18:3]» [Потоп, 960].

Обмежмося цими цитатами і звернімося до грецької та латинської версій. Бачимо, що в трьох із чотирьох наведених випадків (Пс. 44:2, Пс. 118:171 та Пс. 18:3) у Септуагінті вжито дієслова (*ἐρεβύουσαι* та *ἐξερεβύουσαι*) з багатозначністю, яка майже симетрична церковнослов'янському *врыгати*. Те ж саме можна сказати про латинське *eructo*, яке використав у згаданих цитатах блаженний Єронім. Буквальні переклади масоретського тексту часом подають образні назви, але пов'язані з виливанням, а не відригуванням. У Пс. 44:2 це *poured* у Дж. П. Гріна і Ю. Сміт та (*hath been*) *poured forth* у Р. Янга. У Пс. 118:171 Дж. П. Грін також подає *pour forth*; Ю. Сміт вживає образний вислів *shall seek praise* («шукатимуть хвали»), а Р. Янг — просто *utter* («вимовляють»). Для Пс. 18:3 це *pour forth* (Дж. П. Грін), *will gush out* («виплесне», Ю. Сміт) і, знов-таки, просто *uttereth* («вимовляє») у Р. Янга. Звісно, сучасні переклади українською, англійською, польською та іншими мовами, де значення відригування й промовляння не поєднані в одній лексемі, віддають перевагу процесові говоріння. Тому на підставі, приміром, українського перекладу Біблії Сковорода ніяк не зміг би вибудувати таку герменевтичну «симфонію». Але в одному випадку і церковнослов'янсько-грецько-латинської симетрії лексичної багатозначності, що дає принаймні формальні підстави шукати в поданих цитатах значення відригування, бракує. У першій цитаті («Да отрыгнут веселіе вкупѣ пустыни іерусалимскія», Іс. 52:9) в Септуагінті маємо форму дієслова *βήγγυμι*, що означає «пробивати(ся)», «проламувати(ся)» і под. Також у нього розвинулося метафоричне значення «радісно вигукувати». З відригуванням воно нічого спільного не має. У Вульгаті тут узагалі маємо форму *gaudete* («радійте»). Буквальні переклади з давньоєврейської теж не виказують слідів

«відригування»: «break out, sing together» (Дж. П. Грін), «break forth into joy» (Ю. Сміт), «break forth, sing together» (Р. Янг).

Більшість таких неточностей зумовлені некритичною інтерпретацією біблійного тексту лише на ґрунті церковнослов'янського перекладу, без зіставлення з оригіналом та іншими мовними версіями. Це явище у біблійній екзегезі не нове: середньовічні автори, такі як Беда та інші, аналізували риторичні фігури Біблії на підставі перекладу, не вдаючись до єврейського оригіналу (Умберто Еко з покликанням на Марі-Домініка Шеню [13, 232]). Блаженний Августин, зіставляючи різні версії біблійного тексту, віддає перевагу Септуагінті над Вульгатою, а часом і над єврейським оригіналом, тому що вважає її богонатхненною, навіть якщо в певних випадках текст інших версій значно логічніший і прозоріший [13, 231]. Але Сковороду годі запідозрити в бракові належних текстологічних уявлень (оскільки в інших місцях він охоче зіставляє різномовні версії), ані в надмірній сакралізації церковнослов'янської Біблії (деінде він легко віддає перевагу текстам іншими мовами). І все ж таки зазвичай церковнослов'янський переклад у версії Єлизаветинської Біблії становить єдине джерело його екзегетики [10, 98].

10. Такі прийоми Сковорода, схоже, міг застосовувати й до богослужбових текстів. У біографії філософа М. Ковалинський подає цитату з його усних слів: «Не туда ли воззывают нас оныя слова, часто провозглашаемыя в храмах наших: “Премудрость прости”? Что бо есть простое, аще не дух? Что сложенное, что смѣсь, состав, сотканіе, аще не плоть, история, обряд, наружность?» [7, 1370].

В оригінальній літургії Йоана Золотоустого «премудрость прость» звучить як «Σοφία! Ὁρθοί!». Це заклик встати перед читанням Євангелія та іншими найважливішими частинами літургії. Тут *ὀρθοί* — це називний відмінок множини прикметника *ὀρθός*, основне значення якого — «прямий, випрямлений». Тепер в українській літургії православної церкви це звучить як «станьмо побожно». На відміну від багатозначного церковнослов'янського *простый*, грецьке слово не має значення «нескладний» і ніяк не пов'язане з простотою.

Подані приклади, які, звісно, не вичерпують усіх ситуацій значенневих розходжень між текстом Біблії та положеннями сквородинської герменевтики, вимагають відповіді на питання, чому автор уважав таку екзегезу прийнятною.

Л. Ушкалов та О. Марченко говорять про авторські комбінації з семантикою як «посутній складник сквородинівського герменевтичного органону» і вказують на їх ігрову природу, а керовані подекуди лише фантазією етимологічні етюди філософа (які я тут не брав до уваги, хоч вони не раз також мають стосунок до Біблії) пов'язують із «технікою барокового концептизму» [11, 66]. Однак тут-таки підкреслюють, що «“концептні” сквородинівські вправи на терені філології відверто змодельовані метафізичною телеологією» [11, 66].

Тож попри явний вплив барокових ігор зі словом і текстом, які поширювалися й на Біблію, а також риторичної традиції концептів, цих

явищ недостатньо для пояснення згаданої практики філософа. Адже у випадку класичного барокового вжитку все-таки йдеться суто про стилістику, а у Сковороди — про справжню екзегезу. Л. Ушкалов не раз зазначував, що пояснення Біблії в українського філософа — далеко не пересічний художній прийом: «...сковородинівська біблійна герменевтика на значну міру є наслідком радикального “перекодування” підставових структур української екзегетичної практики XVII—XVIII ст. у стратегії всезагального “фігуратизму”» [9, 42].

Веслав Павляк, дослідник польського барокового концептизму, з яким український був поєднаний в одну традицію, послуговується визначенням концепту італійського проповідника XVII ст. Фелікса Брандимартеса: це «риторичний аргумент, виведений зі Святого Письма» [16, 22]. Згідно з моделлю одного з чільних теоретиків концептизму XVII ст. Емануеле Тесауро, концепт мусив мати три складники: достосування біблійного тексту, його «привабливе» пояснення і думку якогось авторитета на підтвердження [16, 82]. Очевидно, що покликання на думки авторитетів не було правилом для Сковороди, але й у решті схожість інтерпретаційних побудов філософа з бароковими концептами лише формальна. За Тесауро, підкреслює В. Павляк, метою проповідника-автора концептів насправді є пошук не автентичного (відповідного намірові Святого Духа чи принаймні автора-людини) біблійного сенсу, а лише значення, яке узгоджується з головною думкою казання або, за висловом Тесауро, з «релігійною темою, яку доводять» [16, 83]. Такі класичні концепти у Сковороди теж іноді трапляються. Приміром, як цей: «Многіи волочатся по Іерусалимах, по Іорданах, по Виолеемах, по горах Кармилских, по Фаворах, по холмах сінайских и аеонских, нюхают между Эвфратами и Тиграми рѣками. Тут-то Он конечно! Думают: “Вот! вот! Здѣ Христос! Здѣ! Вон он!” Кричат и другим: “Здѣ Христос!” “Знаю,— кричит ангел,— Иисуса Распятого ищете”. “Нѣсть здѣ! Нѣсть!”» [Потоп, 969]. Філософ тут послуговується алегорією і вправно достосовує новозаповітний сюжет про жінок-мироносиць (Мт. 28:1—8 та ін.) до обговорюваної проблеми істинної духовності, але не стверджує і не має на увазі, що первісне і, можливо, єдине значення цього місця в Біблії саме таке. Проте зазвичай він таки це стверджує, має на увазі, а часто робить власне екзегезу основним завданням цілого твору чи його частини. Чому ж тоді він дозволяє собі не надто ретельно аналізувати, а то й свідомо переінакшувати текст, який є предметом пояснення?

Думаю, нам дещо можуть зарадити нечисленні непрямі коментарі автора стосовно можливих формальних неточностей у його побудовах. Так, у діалозі «Двоє» Сковорода застановляється над етимологією церковнослов'янського слова *єрвдїй*: «У древних славян она єрвдїй, у еллинов — пеларгос, у римлян — киконїа, у поляков — боцян, у мало-россіан — гайстер, схожа на журавля. Єрвдїй значит боголюбный, если слово єллинское. Но что в том нужды? Брось тѣнь, спѣши ко истинѣ» [Двоє, 396]. Тут-таки в примітці автор уточнює, що він бачить у лексемі *єрвдїй* словоскладання: *єрως* («любов») + *Ζεύς* (у родовому відмінку

Διός — «Зевс»). Запропонована етимологія неправильна [14, 107], і, схоже, Сковорода й сам це підозрює, але, попри те що лелека — один із чільних елементів його символічного світу, а згадані етимологічні штрихи тут ще й є складником екзегези Пс. 103:17 та Єр. 8:7, він вважає, що, врешті, лексико-семантичні питання — це «тїнь», і закликає вдовольнитися запропонованим ефектним поясненням, а не займатися філологією («что в том нужды?»).

У «Потопі зміїному» Дух, бесідуючи з Душею, витрачає чимало зусиль, аби довести, що згадувані в Біблії стовпи є насправді не стовпи, а вежі, а отже, мають приміщення всередині, а отже, є оселями і символізують Царство Боже (див. вище пункт 6). Але підсумовує своє доведення (імовірно, також відчуючи його хисткість) дуже парадоксально: «Но не вельми будь любопытна во ветошах и вретнщах. Термін, или глас, есть вретнще. Путь Израилскій не к ним, но чрез них. Забудь столпы твои. Спїши ко оным нерукотворенным» [Потоп, 963]. Постає питання: як це взагалі можливо поєднати? З одного боку — ігри зі словом, випадки альтернативних тлумачень (див., наприклад, вище пункт 5), твердження про другорядність словесної форми, а з іншого — опертя на цю ж таки словесну форму в здійсненні цілком серйозного екзегетичного наміру. Думаю, Сковорода тут неповторний, і самою бароковістю не можна пояснити такого парадоксу. Натомість спільним знаменником, який примирює ці суперечності, є його бажання в кожному контакті з Біблією знаходити виключно модель власного духовного досвіду: «Библия ничево не говорит, что б не касалось до человекѧ» [Асхань, 342].

Не надто вимогливе ставлення до смислової відповідності конкретного біблійного тексту тим ідеям, які, згідно з розумінням Сковороди, він має нести чи потверджувати, зумовлене передусім баченням Біблії як віддзеркалення духовного світу її читача. Якась інша її роль, окрім дзеркала (яке, втім, не лише відображає відоме, а й допомагає побачити і відкрити досі приховане в собі), для нашого автора просто неактуальна. Тому навіть якщо буква Біблії, залученої у світ Сковороди, явно не збігалася з бажаними для автора сенсами Святого Письма, він усе одно міг віддати перевагу власним моделям.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Алексеевко Н.* Біблійна герменевтика в українській бароковій прозі: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2001. 19 с.
2. *Барабаш Ю.* Дух животворить... Читаємо Сковороду. Київ: Темпора, 2014. 478 с.
3. *Беринда П.* Лексіконъ славенорѡсскій и именъ тълкованіе. Київ: Друкарня Печерської лаври, 1627. [2] арк., 475 шп., 476—477 с.
4. Біблія, сирѣчь книги Священнагѡ Писанія, Ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. Санктпетербургъ, 1751. Кн. 2. Стлб. 621—1172.
5. *Іваницький В.* Жидівська мова у Г. С. Сковороди // Збірник праць Жидівської історико-археографічної комісії Всеукраїнської Академії наук. Київ, 1928. Кн. 1. С. 98—104 (Збірник історико-філологічного відділу Української Академії наук, № 73).

6. Книги Товії, Юдити, Естери та Йова / [перекл. за текстом Острозької Біблії ермн. Рафаїл Торконяк]. Львів: Українське біблійне товариство; Благодійний фонд «Книга», 2004. 136 с.
7. *Сковорода Г.* Повна академічна збірка творів / за редакцією проф. Леоніда Ушкалова. Харків—Едмонтон—Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. 1400 с.
8. *Станівський М.* Старослов'янська мова. Львів: Видавництво Львівського університету, 1964. 470 с.
9. *Ушкалов Л.* Біблійна герменевтика Григорія Сковорода на тлі українського барокового богомислення // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. Харків, 1999. Т. 8. С. 23—44.
10. *Ушкалов Л.* Сковорода та Біблія (варіації на тему Юрія Шевельова) // *Ушкалов Л.* Від бароко до постмодерну: есеї. Київ: Грані-Т, 2011. С. 85—120.
11. *Ушкалов Л., Марченко О.* Нариси з філософії Григорія Сковорода. Харків: Видавництво «Основа» при Харківському університеті, 1993. 152 с.
12. *Чижевський Д.* Філософія Григорія Сковорода. Харків: Прапор, 2004. 272 с.
13. *Eco U.* Fakes and Forgeries in the Middle Ages // *Eco U.* From the Tree to the Labyrinth / transl. by Anthony Oldcorn. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2014. P. 231—249.
14. *Hofmann J. B.* Ἑτυμολογικὸν Λεξικὸν τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς / Мтφρ. Αντώνιος Δ. Παπανικολάου. Ἀθήναι, 1974. κγ', 543 σ.
15. *Maciuszko J. T.* Symbole w religijności polskiej doby baroku i kontrreformacji. Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna, 1986. 348 s.
16. *Pawlak W.* Koncept w polskich kazaniach barokowych. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2005. 353 s.

Отримано 31 жовтня 2022 р.

REFERENCES

1. Alekseienco, N. (2001). *Bibliina hermenevtyka v ukrainskii barokovii prozi* [Extended abstract of candidate's dissertation]. Kharkiv. [in Ukrainian]
2. Barabash, Yu. (2014). *Dukh zhyvotvoryt... Chytaiemo Skovorodu*. Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
3. Berynda, P. (1627). *Leksykon slavenorosskii i imen tolkovaniie*. Kyiv: Drukarnia Pecherskoi lavry. [in Church Slavonic and Ukrainian]
4. *Bibliia, sirech knigi Sviashchennago Pisaniia, Vetkhago i Novago Zaveta*. (1751). Saint Petersburg. [in Church Slavonic]
5. Ivanytskyi, V. (1928). Zhydivska mova u H. S. Skovorody. *Zbirnyk prats Zhydivskoi istoriko-arkheobrafichnoi komisii Vseukrainskoi Akademii nauk*, 1(73), 98—104. [in Ukrainian]
6. *Knyhy Tovii, Yudyty, Estery ta Yova*. (2004) (R. Torkoniak, Trans.). Lviv: Ukrainske bibliine tovarystvo; Blahodiinyi fond "Knyha". [in Church Slavonic and Ukrainian]
7. Skovoroda, H. (2011). *Povna akademichna zbirka tvoriv* (L. Ushkalov, Ed.). Kharkiv—Edmonton—Toronto: Mайдан; Canadian Institute of Ukrainian Studies Press. [in Church Slavonic and Ukrainian]
8. Stanivskiy, M. (1964). *Staroslovianska mova*. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoho universytetu. [in Ukrainian]
9. Ushkalov, L. (1999). Bibliina hermenevtyka Hryhoriia Skovorody na tli ukrainskoho barokovoho bohomyslennia. *Zbirnyk Kharkivskoho istoriko-filolohichnoho tovarystva. Nova seriia*, 8, 23—44. [in Ukrainian]
10. Ushkalov, L. (2011). Skovoroda ta Bibliia (variatsii na temu Yuriia Shevelova). In L. Ushkalov, *Vid baroko do postmodernu: esei* (pp. 85—120). Kyiv: Hrani-T. [in Ukrainian]

11. Ushkalov, L., & Marchenko, O. (1993). *Narysy z filosofii Hryhoriia Skovorody*. Kharkiv: Vydavnytstvo "Osnova" pry Kharkivskomu universyteti. [in Ukrainian]
12. Chyzhevskiy, D. (2004). *Filosofia Hryhoriia Skovorody*. Kharkiv: Prapor. [in Ukrainian]
13. Eco, U. (2014). Fakes and Forgeries in the Middle Ages. In U. Eco, *From the Tree to the Labyrinth* (Anthony Oldcorn, Trans.; pp. 231—249). Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.
14. Hofmann, J. B. (1974). *Ετυμολογικόν Λεξικόν τῆς Αρχαίας Ἑλληνικῆς* (Antonios D. Papanikolaou, Trans.). Athens. [in Greek]
15. Maciuszko, J. T. (1986). *Symbole w religijności polskiej doby baroku i kontrreformacji*. Warszawa: Chrześcijańska Akademia Teologiczna. [in Polish]
16. Pawlak, W. (2005). *Koncept w polskich kazaniach barokowych*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. [in Polish]

Received 31 October 2022

Roman Kyselov, PhD
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: kyselyov@yahoo.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6777-9229>

GAMES WITH THE BIBLICAL SERPENT: HERMENEUTIC TRICKS OF HRYHORII SKOVORODA

The paper gives examples of evident semantic inconsistency between the biblical text and its interpretation by Skovoroda. The aim of looking for mentioned details is not to assess the validity of statements about the biblical ideas (the author's interpretations are usually provided with branched arguments) but to deeper understand the nature of Skovoroda's work with the text of the Holy Scriptures. In all these cases, or almost all, the philosopher must have been aware of these discrepancies or at least the possibility of their existence. Sometimes Skovoroda's conscious games with the text of the Bible are obvious if one compares the very quotes in his works even with the Church Slavonic version of the Bible alone. In other cases, the verification of the correspondence of the author's interpretation of a quote to its linguistic meaning in the Holy Scriptures necessarily requires the involvement of the Bible versions older than the Church Slavonic one. Constructing his hermeneutic 'symphonies' on the basis of the word forms of a single lexeme or cognate words, which he collects in the Bible, Skovoroda often ignores possible polysemy of the word and also risks running into common linguistic errors of the Church Slavonic translation. At the same time, it is difficult to suspect him of lacking proper understanding of a textual nature (since elsewhere he willingly compares multilingual versions), nor of excessive sacralization of the Church Slavonic Bible (again, in some places he easily prefers the text in other languages).

Baroque games with words and text, accompanying serious exegetical intention, add uniqueness to Skovoroda's approach to the Bible. An explanation for this paradoxical combination may be his vision of the role designed for the Holy Scriptures. Not too exacting requirements to the semantic correspondence of a specific biblical text to the thoughts that, according to Skovoroda's understanding, it should carry or confirm, is caused primarily by the idea of the Bible as a reflection of the spiritual world of its reader. Any role of it other than a mirror (which, however, not only reflects what is known but also helps to see and discover what has been hidden in oneself) is simply irrelevant for our author.

Keywords: baroque, hermeneutics, biblical quotations, translations of Bible, Elizabeth Bible, Ostroh Bible, Septuagint.



XX СТОЛІТТЯ

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.30-40>
УДК [821.161.2+821.353.1]:82.091Тен

Людмила ГРИЦИК, доктор філологічних наук, професор
Навчально-науковий інститут філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
бульв. Тараса Шевченка, 14, Київ, 01601
e-mail: grytsyk@ukr.net
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4802-7937>

БОРИС ТЕН У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКО-ГРУЗИНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН XX ст.: ДО ПИТАННЯ ПРО ПЕРЕКЛАД «ТАМАРІАНІ» ЧАХРУХАДЗЕ

У пропонованій статті осмислюється шлях українського перекладача до «Тамаріані»: причини вибору творів для перекладу; мотивація; роль українських неокласиків М. Зерова, М. Рильського, М. Бажана і його уроків перекладу «Витязя в тигровій шкурі» Ш. Руставелі; пошуки «творчої домінанти» «Тамаріані» Чахрухадзе та свого шляху в різноманітні стилістичних і композиційних авторських рішень. Опрацьовані матеріали, пов'язані з роботою Бориса Тена над «Тамаріані», дають підстави вперше розглядати виконаний переклад у контексті українсько-грузинських літературних взаємин XX ст.; акцентувати на своєрідності індивідуального творчого проекту, зокрема й концептуально-методологічних принципів українського перекладу з грузинської.

Ключові слова: грузинська класична поезія, історико-літературний контекст, мотивація, рецепція, підрядник, художній переклад.

Ім'я Бориса Тена (Миколи Хомичевського) добре відоме не лише фахівцям, а й читачам античної та європейських літератур. Український історик, теоретик і практик худож-

Цитування: Грицик Л. Борис Тен у контексті українсько-грузинських літературних взаємин XX ст.: до питання про переклад «Тамаріані» Чахрухадзе // Слово і Час. 2023. № 1 (727). С. 30—40. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.30-40>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

нього перекладу М. Стріха стосовно відтворених українською мовою «Іліади» та «Одіссеї» зауважував: «...ледве чи хтось візьметься перекладати Гомерові поеми заново, оскільки Борис Тен, здається, розкрив у своїх перекладах усі можливості класичної української просодії, гідно завершивши справу, що її розпочали колись Руданський та Навроцький з Ніщинським» [8, 279]. До уроків великого Майстра, людини трагічної долі звертаються дослідники. Література, присвячена Борисові Тену, включає низку ґрунтовних праць С. Білоконя, Г. Бухала, Г. Зленка, І. Драча, М. Клименка, Л. Коломієць, М. Рильського, Д. Павличка, спогадів («Жадань і задумів неспокій», 1988; «Скороминуших років буревій», 1998) тощо. «Гомер і за характером, і за духом творчості, — ділився думками М. Хомичевський в останньому інтерв'ю з письменником О. Опанасюком у листопаді 1982 р., — виявився мені найближчим з усіх ста перекладених мною поетів, прозаїків, драматургів» [9, 119]. Цей сегмент із багатющою перекладацької спадщини Майстра, включаючи й переклади Арістофана, Есхіла, Софокла, Вергілія та інших, найчастіше потрапляв у поле уваги дослідників. Багатогранні інтереси Бориса Тена поширювалися й на роботу над творами інших літератур: латвійської (Г. Карклінь), молдавської (Й. Друце), що вкладалися в ті часи в рамки «перекладів із мов народів СРСР»; це стосувалося й перекладів оперних текстів.

Грузинські пам'ятки, які інтерпретував рідною мовою М. Хомичевський, майже не потрапляли в поле розмислів дослідників українсько-грузинських взаємин чи художнього перекладу. Винятком стала двотомна антологія «Поезія грузинського народу» [5], що представила в українських перекладах і доробок давніх віків і склала певне враження про розвиток світської літератури, зокрема про твори Хонелі, Шавтели, Чахрухадзе; «вінцем» її був Руставелі.

Ім'я «провісника» «Витязя в тигровій шкурі», Чахрухадзе, не раз з'являлося в україномовних працях І. Луценка, О. Барамідзе, Я. Цінцадзе, О. Мушкудіані, але з відомих причин перекладача не вказували або наводили псевдонім — Борис Тен. Грузинська класична поезія, щоправда, стала матеріалом ґрунтовного дослідження Р. Чілачави, у центрі якого — творча практика М. Бажана. І хоч ні Чахрухадзе, ні його українська поетична інтерпретація не були предметом окремої студії автора, однак порушена проблема перекладу творів давньої грузинської літератури як «своєрідного зразка примирення двох мовно-культурних стихій, коли перекладачеві вдається продемонструвати і схожість, і розбіжність між ними» [15, 30], стала важливою і в осмисленні особливостей рецепції «Тамаріані» Чахрухадзе.

Завдання пропонованої статті — простежити шлях українського перекладача до «Тамаріані»; зумовленість вибору твору для перекладання; мотивацію; роль М. Зерова, М. Рильського, М. Бажана у творчій практиці М. Хомичевського. У дослідженні використано елементи біографічного, порівняльно-історичного, типологічного методів, уроки перекладу «великого спадку античних літератур» (М. Зерова, М. Рильського, М. Драй-Хмари).

До роботи над пропонованим матеріалом мене підштовхнув випадок. У бібліотеці літературно-художнього архіву Музею літератури я натрапила на тридцятисторінковий рукопис перекладу Бориса Тена із грузинської без назви. Уже перші рядки перекладеного тексту дали можливість «почути» в них голос сучасника славнозвісного автора «Витязя в тигровій шкурі» Шота Руставелі — грузинського поета XII ст. Чахрухадзе [12]. Записаний олівцем акуратним почерком текст, як видно, автор остаточно відредагував: на це вказують окремі правки, уточнення, коментарі. Твір, як знаємо, увійшов до першої книги антології «Поетія грузинського народу» за редакцією М. Бажана, О. Новицького та С. Чиковані з передмовою відомих грузинських учених О. Барамідзе та Г. Маргвелашвілі. Неофіційним куратором антології, судячи з набутого багаторічного досвіду в царині перекладу з грузинської, був, звісна річ, М. Бажан. Про це видання тепло відгукнулася громадськість Грузії й України [7]. До нього ввійшли і твори, які доти ще не були перекладені, і відомі українському читачеві. Серед них і Чахрухадзе, Чахруха, як називав А. Хаханов [10, 305] автора «Тамаріані» — одичної за характером, пройнятої єдиним творчим задумом збірки, що стала «провісником» появи «Витязя в тигровій шкурі». Переклад виконав Борис Тен, чие ім'я не часто з'являлося в контексті українсько-грузинських літературних контактів — чи то перекладачів, чи дослідників, як, приміром, задіяних до підготовки видання П. Тичини, Леоніда Первомайського, В. Мисика, М. Рильського, О. Новицького, Д. Косарика та інших. М. Стріха зарахував тогочасного Бориса Тена до постатей «нібито не “першого плану”, які фахово і сумлінно працювали над певною своєю ділянкою» [8, 276]. Такою цариною були античність і європейські літератури. Серед документів, які зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва [12], є, щоправда, лібрето П. Міріанашвілі до опери З. Паліашвілі «Абесалом і Етері» (машинопис, 80 сторінок, 60-ті роки) у перекладі Бориса Тена. Очевидно, припускає М. Стріха, саме М. Рильський, який ще 1946 р. «намагався контракувати» М. Хомичевського в «Держлітвидаві» на переклад «Іліади» Гомера, а потому оперних текстів, залучив його й до відтворення «Абесалома й Етері». Досвід подібної роботи він мав, так само як і музичну освіту, важили й уроки роботи М. Бажана над перекладом лібрето опери З. Паліашвілі «Дакісі» [8, 348]. Урешті, могли знадобитися й уроки О. Варавви (О. Кобця) — поета-емігранта, перекладача лібрето опери «Абесалом і Етері» З. Паліашвілі, яка так і не була реалізована в сезоні 1938—1939 рр. [8, 349]. Збереглася в архіві й публікація Бориса Тена про Іллю Чавчавадзе з нагоди 40-річчя смерті та переклад поезії Гр. Орбеліані «Моїй сестрі Євтимії». Працюючи над нею, М. Хомичевський писав М. Бажанові, сподіваючись на пораду: «Перекладав я, звичайно, користуючись підрядником, і в мене вийшло тринадцять строф, тоді як в російському перекладі Заболоцького їх тільки дев'ять, причому розподіл тексту на строфи у нас не збігається. Хто тут допускав вільності — я чи Заболоцький» [11, од. зб. 167]. Але домінує в цьому, як і в інших листах, про-

блема перекладу «Іліади» та «Одіссеї». Навіть якщо брати до уваги те, що в силу обставин (арешту, заборон, переслідувань) у певні періоди автор використовував псевдоніми (В. Томашівський, Т. Верниволя та ін.) [17, 184], звернення до інших грузинських творів непомітне. І тоді виникає інше питання, відповідь на яке прояснить не тільки «шлях» М. Хомичевського до Чахрухадзе, а й окремі сторінки його біографії. Інтригує дотепер і те, чому М. Бажан — О. Новицький — С. Чиковані, котрі готували до видання антологію, доручили знаковий в історії грузинського Середньовіччя твір саме Борисові Тену, який на ту пору з грузинської не перекладав. Чи проглядається в цій роботі певний зв'язок між іншими видами діяльності тлумача, якого вже в 1960-ті роки (час видання антології) назвали «творцем, який вміщував у собі світи багатьох культур» (Д. Павличко), і замовленням, одержаним від редакційної ради? І, нарешті, як усе це стосується «Тамаріані» Чахрухадзе?

На час, коли складалася антологія, найголовнішим і визнаним з обох сторін — України і Грузії — репрезентантом грузинської класичної та сучасної літератури був, безперечно, М. Бажан, славу якому принесла багаторічна робота над «Витязем у тигровій шкурі» Ш. Руставелі, «Давитіані» Д. Гурамішвілі, літературою ХХ ст. «М. Бажан “переніс” в Україну грузинське слово, “грузинський сад зростив на Україні”» [14, 239] і бережно плекав його. У цьому переконує, зокрема, його копітка праця над поемою Ш. Руставелі. Спостерігаючи над процесом відтворення оригіналу, Р. Чілачава зауважував: «Бажан невтомно заглиблювався в художній світ Руставелі, зіставляв рядки свого перекладу з першотвором, вишукував можливість максимально наблизитись до їх суті...» [16, 22]. І далі, простежуючи за «довготривалою працею» перекладача, не раз указував на «результати активного саморедагування». Упадає в око ще один момент у процесі творення українського «Витязя», який сам М. Бажан акцентував у статті «Труднощі перекладу “Витязя в тигровій шкурі”», надрукованій у газеті «Літературі Сакартвело» за 1937 р. [16, 16]. Ці проблеми пов'язані з «надмірною», широкою допомогою грузинських руставелологів, зокрема С. Йорданішвілі, К. Чічінадзе, Ш. Нуцубідзе, П. Інгорокви, К. Кекелідзе і, звичайно, підрядника, який став для нього «першим етапом гарної роботи», «чимось більшим, ніж звичайне перекладання з мови на мову» [16, 43]. Називаю найважливіші моменти робочого процесу, поза яким «перший крок», «початок» не має сенсу.

Спробую спроектувати все це на роботу М. Хомичевського над поемою Чахрухадзе: матеріали, які б засвідчили тісну співпрацю перекладача з М. Бажаном (листи, нотатки), в архіві відсутні. Важко сказати, хто готував підрядник: автор не володів мовою оригіналу. Очевидно, це був той же С. Йорданішвілі, що працював над «Витязем у тигровій шкурі». В усякому разі, наявні в архіві М. Бажана інші тексти — «Абдул-Месія» І. Шавтелі [12] та підрядник до перекладу «Давитіані» Гурамішвілі [12] — підводять до такої думки. Припускаю, що така відповідальна робота — антологія, яка відтворювала картину грузинської поезії від

найдавніших часів до ХХ ст., — відбувалася на найвищому рівні (промовистим фактом тут є задіяні до неї вчені й перекладачі) і цього разу супроводжувалася майстерно виконаним підрядником. Адже йшлося про твір, що, за словами Ш. Нуцубідзе, є не тільки знаковим явищем у грузинській поезії ХІІ ст.: «...з національно-культурної пам'ятки вона переростає в інтернаціональну пам'ятку розвитку Східного Ренесансу» [4, 239]. І далі міркував учений: «Чахрухадзе стоїть між Нізамі та Руставелі». Це — «переломне» явище в розвитку Ренесансу грузинського. Відомо, що до роботи над антологією «Поезія Радянської Грузії» 1939 р. за редакцією М. Бажана М. Хомичевський запрошений не був. Очевидно, ситуація не сприяла цьому. Сфабриковані проти нього справи, заслання на Далеский Схід упродовж тривалого часу нагадували про себе. Матеріали від «Книгоспілки», «Сяйва», ДВУ не могли компенсувати амбітних задумів талановитого Майстра: художній переклад, передусім із давньогрецької, залишався «головною сферою діяльності» [17, 184], з відомих причин, зрозуміло, несповна реалізованою. Знання європейських мов, музики, театру, а ще — світ античності, власна поетична творчість, проте, робили своє. Інтерес до античності зблизив М. Хомичевського із М. Зеровим, М. Рильським, М. Бажаном. Уже у 20-ті роки з'явилися не лише його оригінальні поезії, а й переклади. Кілька з них було підготовлено до антології нової французької поезії С. Савченка. Проте справжня слава перекладача прийшла до нього з появою «Прометея закутого» Есхіла, «Одіссеї» та «Іліади», у роботі над якими Борис Тен «знайшов свій власний версифікаційно-стилістичний та науково-історичний підхід» [11, од. зб. 21]. В архіві М. Хомичевського зберігається рукопис під назвою «Що я завдячую Зерову», з якого видно, що до перекладацької роботи його прилучив М. Зеров, із яким він познайомився в Києві ще 1924 р. [11]. Саме М. Зеров рекомендував С. Савченкові Тенові переклади із французької. Він же познайомив М. Хомичевського з О. Білецьким, маючи намір долучити його до підготовки хрестоматії. Проте з волі обставин талановитий поет-інтерпретатор змушений був, як уже зазначалося, підписувати виконане псевдонімами. І коли, згадував автор, «стало питання про переклад... трагедії Есхіла "Прометей закутий", то він [Білецький. — *Л. Г.*] зразу ж порекомендував доручити цю роботу саме мені» [11]. Про покровительство М. Зерова М. Хомичевський згадуватиме й у спогадах про переклади Софокла, Арістофана, Гомерової «Одіссеї», яку так любив Зеров; не раз повертатиметься до його «безцінних, доброзичливих порад». В особі молодшого колеги М. Зеров, як видно, знайшов людину, потрібну задля реалізації виношуваних задумів. У березні 1930 р. М. Зеров від імені Кабінету порівняльного вивчення літератур, де головував О. Білецький, звернувся з листом до сектору літератури й мистецтва, у якому рекомендував «список творів чужоземних літератур, що їх бажано перекласти в першу чергу». У листі, зокрема, уточнено: «В пляні є величезна прогалина... відсутні літератури Сходу та літератури слов'янських народів, але Кабінет вважає дуже необхідними ці два розділи, особливо перший...» [цит. за: 2, 6]. Подібні ініціати-

ви / міркування М. Зерова прокладали стежки, на які виходив тоді ще опальний перекладач. Концептуальні думки, що стосувалися перекладу, знайдуть своє чи не найповніше практичне втілення із часом. У написаному від руки варіанті роботи «Кундзіч і питання художнього перекладу на Україні» Борис Тен викладає свій погляд на переклад, осмислюючи принагідно низку теоретичних проблем. Зокрема, вибору творів, адекватності перекладу оригіналові, суті реалістичного / антиреалістичного перекладу, відображення смислових і чуттєвих асоціацій, передачі імен — «їх треба розв'язувати відповідно до внутрішньої якості у системі мови, на яку вони перекладаються» [11, од. зб. 71]. Йому імпонує позиція О. Кундзіча — тлумача-практика, якого Борис Тен уважав одним із перших теоретиків мистецтва перекладу [11, од. зб. 71]. Підтримка М. Зерова, а завдяки йому й О. Білецького, відкривала можливість рухатися далі: поступово розсувалася завіса заборон і сумнівів. Знаковою стала підготовка до видання 1938 р. хрестоматії «Антична література. Зразки старогрецької та римської художньої літератури», яку впорядкував О. Білецький: у ній був український Есхіл.

Як видно з матеріалів архіву, М. Хомичевського всіляко підтримував перекладами М. Рильський. У листах до нього адресант не раз делікатно натякав на готовність перекладати. До цього, крім бажання трудитися на ниві творчості, спонукала й матеріальна скрута, спричинена найперше «уламками літературного минулого». «Привозьте переклад Словацького і поговоримо з Корнійчуком про Гомера», — пише М. Рильський [11, од. зб. 72]. Подібні листи, що стосувалися перекладів із А. Міцкевича, Є. Жулавського, Й. Бехера, морально підтримували адресата. М. Рильський повірив у перекладача, «вінки тернові» його нелегкої справи: таких фахівців було в Україні небагато. Промовистим є фрагмент одного з листів М. Рильського до Ю. Кобилецького від 20 вересня 1946 р.: «Є й підходяща людина — поет і перекладач (М. В. Хомичевський). Він добре знає грецьку мову і добре володіє українським віршем, чимало його перекладів було в “Хрестоматії” Білецького, нині видавництво “Мистецтво” взяло його переклад Есхілового “Прометей”. Акад. Білецький, на мою думку, цю кандидатуру поділяє. Варто, їй-богу, варто про це подумати» [6:19, 255]. У перекладацькій практиці Бориса Тена М. Рильський, який сам у цей час багато перекладав (Міцкевич, Словацький, Тувім, Гейне, Шекспір), знайшов талановитого колегу по цехові, індивідуальність, поета-енциклопедиста. Сказане свого часу Л. Новиченком про М. Рильського («Як перекладач він володів даром артистичного перевтілення, тонкою чутливістю до манери, стилю різних авторів, національного та історичного колориту відтвореного тексту» [3, 356]), поет помітив і в М. Хомичевському. І в потрібну мить, це видно з листів, підтримав його.

Припускаю, не лише відлуння вже оприлюднених перекладів, а й оцінка хисту опального колеги були в полі зору М. Бажана: Данте, Вітмен, Верхарн, Гофман, Шекспір, до яких звертався Борис Тен, належали до улюблених авторів видатного поета-академіка. Інтригували й виважені практикою глибокі роздуми М. Хомичевського про художній

переклад. Не менше — думки авторитетних фахівців і їх «сфери впливу» (М. Зеров), ініціативи. У процесі підготовки грузинської антології все мало значення. Думаю, що, крім рівня перекладацької майстерності, на який вийшов Борис Тен, працюючи із творами греко-римської античності, та реалізованої автором концепції художнього перекладу, не менше важила його обізнаність із ренесансною епохою на Сході. Відомо, що Чахрухадзе був «старшим сучасником» (Ш. Нуцубідзе) Руставелі. Як видно з архівних нотаток, зокрема й праці, народженої потребою «осмислити цей процес», «підвести під нього теоретичну базу» [11, од. зб. 71], М. Хомичевський уважно приглядається до уроків І. Франка, досвіду С. Руданського, Я. Парандовського. Він торкається проблеми передачі гекзаметра українською, вступає в полеміку з попередниками, повертається до порад М. Зерова («...його згадував із жалем, що не може звернутися до нього і скористатися з його безцінних і доброзичливих порад» [11]) і врешті робить висновок, що «різноманітність просодичних систем — метричної у греків та римлян і силабо-тонічної у нас» [11] становить певні труднощі у відтворенні прототексту. Тут йому імponує той же О. Кундзіч, якого цитує: «Реалістично перекладати означає передати засобами своєї мови все відчуте і усвідомлене автором оригіналу» [11, од. зб. 71].

М. Бажан, для якого матеріал був не новий у зв'язку з перекладами Руставелі, І. Шавтелі (фрагменти з поеми, перекладені й записані від руки), Д. Гурамішвілі (рукопис підрядника, готовий для подальших дій) [12, од. зб. 46, 21], зробив свій вибір. «Руставелі, — міркував Ш. Нуцубідзе, — набагато ближчий до Чахрухадзе, ніж до будь-кого іншого — формами, образами, афоризмами, а також формально-технічними моментами» [4, 202]. Руставелі пішов «рішуче» за Чахрухадзе. М. Бажан зупинився на кандидатурі Бориса Тена. На виборі позначилася й суголосність «церковних настроїв душі» поета Чахрухадзе та М. Хомичевського — священника УАПЦ, протоієрея. Близьким було й інше: у долі Чахрухадзе, який, за словами науковців, знайшов свій власний шлях у поезію, де визначальним був талант, що не завжди імponував системі, опальний тлумач відчув багато близького своїй музи. Найціннішим тут виявилися й уроки поезики Руставелі, перекладеного українською. У цьому творі Борис Тен, знавець античності, «відчув дух античної філософії», ідей Арістотеля, Плотіна, Сократа, музику вірша. Досвід, набутий перекладами трактатів, художніх творів, розмисли над опрацьовуваним матеріалом наближали його до «Тамаріані», так само як і міркування А. Хаханашвілі (Хаханова). Аналізуючи «Тамаріані», учений у «Нарисах з історії грузинської словесності» [10, 303] спостеріг, що Чахрухадзе намагався прославити Тамар, апелюючи до Гомера, Платона, а особливо Арістотеля: «Він, як і інші автори, не знаходить предмета, з яким можна, — писав А. Хаханов, — порівняти Тамар. Звідти — заклик — звернення до Сократа, Платона, Єфрема» [10, 311]. Переклади «Одісеї» та «Іліади», Есхіла, робота над «Словником міфологічних імен та географічних назв у поемі Гомера "Одісея"» (із правками О. Білецького),

уроки-спостереження над перекладами А. Содомори, Є. Дроб'язка, О. Кундзіча, О. Поповича, М. Білика та інших (в архіві зберігається дванадцять матеріалів-статей, що стосуються перекладацької діяльності М. Хомичевського), урешті, робота над перекладом лібрето П. Міріанашвілі вводили його в коло авторів, які обстоювали різні перекладацькі підходи. «Творець українського культпростору» [1, 95] М. Бажан довірив йому «Тамаріані» Чахрухадзе, поетика якого близька до поезики Руставелі («усі елементи поезики грузинського Ренесансу, — стверджував Ш. Нуцубідзе, — очевидні» [4, 232]). Автор часто апелює до Біблії, інших популярних у той час книг. Дослідники «Тамаріані» звертають особливу увагу на різні художні прийоми, використовувані в поемі, зокрема порівняння, які, за А. Хаханашвілі, мають «східний, гіперболізований характер» [10, 311]. Витворені уявою автора епізоди, наприклад подорожі до Абхазії, указують на знайомство Чахрухадзе з «Хамсе» Нізамі Гянджеві, його романтичними поемами, у яких з'являються образи Лейлі, Шірін. Також вражає проявлена у творі ерудиція Чахрухадзе, його обізнаність із еллінською міфологією, пам'ятками візантійської культури, античною філософією, працями Петра Івера, Єфрема Мціре, Іоане Петриці, що позначалося на тканині першотвору й мало бути відображене в перекладі. Певні труднощі були, природно, спричинені особливостями архітекτονіки поеми, відсутністю сюжетного стрижня тощо. Судячи з нотаток, листів, із того, як український інтерпретатор «входив» у процес передачі грузинського твору, Борис Тен прагнув максимально точно відобразити особливості першоджерела. Ускладнювало роботу, як видно, найбільше те, що було пов'язане зі способами передачі вірша Чахрухадзе. Автор, зазначав А. Хаханашвілі, «створив особливий розмір чахрахаулі» — дванадцятискладовий вірш [10, 305]. Думку вченого, як відомо, не поділяв Ш. Нуцубідзе, вважаючи сам термін «чахрахаулі» «маленькою історичною неув'язкою хронологічно і... по суті» [4, 221]. «У Чахрухадзе, — зауважував учений, — відсутній якийсь один розмір, котрий можна було б назвати його іменем» [4, 221]. Урізноманітнення звучання вірша, яке констатує в поемі автор, Ш. Нуцубідзе пояснює особливостями розвитку тогочасної літератури, зокрема поезії. Збірка «Тамаріані» пов'язана з тим періодом, коли вірш «відривається від книжності», наближаючись до народного, коли помітно вдосконалюється техніка віршування й урізноманітнюється розмір. Вироблений ученим погляд на «Тамаріані», оцінка мажорного і мінорного «ладів», якими оперував Чахрухадзе, дала змогу Ш. Нуцубідзе міркувати над особливостями «поетичної оркестровки» твору, а перекладачеві шукати шляхи до передачі його насамперед у досвіді роботи над «Витязем у тигровій шкурі» Руставелі, його високому і низькому шаїрі. «Руставелі, — підсумовував учений, — набагато ближчий до Чахрухадзе, ніж до будь-кого іншого — Шавтелі, Тмогвелі, Хонелі не лише народним шаїрі, поетичними формами, образами, афоризмами, а й формально-технічними моментами» [4, 202]. І ще одне спостереження-підказка дослідника перекладачеві: «...художньою одиницею в чахрахаулі є не дванадцяти-, а десятискладо-

вий рядок. Вирішальною є внутрішня рима, уведена в межі десятискладового рядка» [4, 217], яка також урізноманітнювала звучання вірша. Для прикладу — фрагмент із дванадцятої оди Чахрухадзе:

Дивна Тамаро,
Сонячна хмаро,
Неба престолі,
Й людям світило!
(Переклад Бориса Тена)

Для М. Хомичевського, це помітно з його перекладознавчих розмислів, важливо було «не підставляти» один вірш замість іншого, свій замість чужого; не поділяв він і будь-яких «українізаторських» тенденцій у перекладах [11, од. зб. 251, 34], прагнучи знайти свій шлях у розмаїтті стилістичних і композиційних авторських вирішень, виробити власний підхід до передачі оригінального твору, знайти, перекладаючи з підрядника, «творчу домінанту». Вона, це засвоїв від М. Рильського, — головна для автора рима, яка є для нього найхарактернішою, провідною [6:16, 218].

Простежуючи шлях українського перекладача до Чахрухадзе, можемо стверджувати, що рушійною силою тут були особисті (прямі і опосередковані) контакти М. Хомичевського з українськими письменниками (М. Зеровим, М. Рильським, а особливо М. Бажаном), а також набутий досвід роботи з літературою європейського Середньовіччя і суголосність двох творчих особистостей — Чахрухадзе і Бориса Тена.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Кодак М.* Семіосфера Миколи Бажана. Луцьк: Твердиня, 2013. 140 с.
2. *Коломієць Л.* Першодрук матеріалів Миколи Зерова з архіву Григорія Кочура // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Іноземна філологія. 2021. Вип. 1 (53). С. 5—15.
3. *Новиченко Л.* Максим Рильський // Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. / за ред. В. Г. Дончика. Кн. 1. Київ: Либідь, 1993. С. 214—231.
4. *Нуцубидзе Ш.* Руставели и Восточный Ренессанс. Тбілісі: Заря Востока, 1947. 387 с.
5. Поезія грузинського народу. Антологія: У 2 т. Т. 1. Поезія давніх віків. Поезія початку ХХ століття / вступ. стаття А. Барамідзе і Г. Маргвелашвілі. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1961. 547 с.
6. *Рильський М.* Зібрання творів: У 20 т. Київ: Наукова думка, 1983—1990.
7. *Синиченко О.* Грузинська література на Україні у повоєнні роки (1945—1967). Бібліографічний покажчик // Райдужними мостами. Українсько-грузинські літературні зв'язки. Київ: Дніпро, 1968. С. 422—472.
8. *Стріха М.* Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням. Київ: Дух і літера, 2020. 520 с.
9. *Тен Борис.* Скороминущих років буревій. Рівне: Азалія, 1998. 125 с.
10. *Хаханов А.* Очерки по истории грузинской словесности. Вып. II. Древняя литература до конца XII века. Москва: Университетская типография, 1897. 355 с.
11. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Архів Бориса Тена. Фонд 289, опис 1, інв. 359/2.
12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Архів М. Бажана. Фонд 535.

13. Чахрухадзе. Тамаріані (Оди) / перекл. Бориса Тена // Поезія грузинського народу. Антологія: У 2 т. Т. 1. Поезія давніх віків. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1961. С. 150—172.
14. Чиковані С. Пісня про Давида Гурамішвілі // Колесо хисткої долі. Фотопоема Євгена Дерлеменка за мотивами «Давитіані» Д. Гурамішвілі та «Пісні про Давида» С. Чиковані. Київ: Мистецтво; Тбілісі: Хеловнеба, 1980. С. 173—238.
15. Чілачава Р. Грузинська класична поезія в українських перекладах (на матеріалі творчої практики М. Бажана): автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.01.01; 10.01.05. Київ, 1995. 33 с.
16. Чілачава Р. «Майже кіло віршів, та всі хорейми восьмистопними», або Народження українського «Витязя» // *Руставелі III*. Витязь у тигровій шкурі. Київ: Мистецтво, 2004. С. 6—45.
17. Шевчук В. Борис Тен // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. У 4 кн. Кн. 4. Київ: Рось, 1995. С. 184—185.

Отримано 29 червня 2022 р.

REFERENCES

1. Kodak, M. (2013). *Semiosfera Mykoly Bazhana*. Lutsk: Tverdnyia. [in Ukrainian]
2. Kolomiiets, L. (2021). Pershodruk materialiv Mykoly Zerova z arkhivu Hryhoriia Kochura. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Inozemna filolohiia*, 1(53), 5—15. [in Ukrainian]
3. Novychenko, L. (1993). Maksym Rylskyyi. In V. H. Donchyk (Ed.), *Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia* (Vols. 1—2, Vol. 1; pp. 214—231). Kyiv: Lybid. [in Ukrainian]
4. Nutsubidze, Sh. (1947). *Rustaveli i Vostochnyi Renessans*. Tbilisi: Zaria Vostoka. [in Russian]
5. *Poeziia hruzynskoho narodu* (with Baramidze, A., & Marhvelashvili, H.). (1961). (Vols. 1—2, Vol. 1). Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury. [in Ukrainian]
6. Rylskyyi, M. (1983—1990). *Zibrannia tvoriv* (Vols. 1—20). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian]
7. Synychenko, O. (1968). Hruzynska literatura na Ukraini u povoienni roky (1945—1967). Bibliografichni pokazhchyk. In *Raiduzhnymy mostamy. Ukrainsko-hruzynski literaturni zviazky* (pp. 422—472). Kyiv: Dnipro. [in Ukrainian]
8. Strikha, M. (2020). *Ukrainskyi pereklad i perekladachi: mizh literaturoiu i natsiïtvorenniam*. Kyiv: Dukh i litera. [in Ukrainian]
9. Ten, Borys. (1998). *Skoromynushchykh rokiv burevii*. Rivne: Azaliia. [in Ukrainian]
10. Khakhanov, A. (1897). *Ocherki po istorii gruzinskoi slovesnosti* (Vols. 1—4, Vol. 2). Moscow: Universitetskaia tipografiia. [in Russian]
11. Central State Archive of Literature and Art of Ukraine. Archive of Borys Ten [Manuscripts]. Fund 289, Inventory 1, Folder 359/2. [in Ukrainian]
12. Central State Archive of Literature and Art of Ukraine. Archive of Mykola Bazhan [Manuscripts]. Fund 535. [in Ukrainian]
13. Chakhrukhadze (1961). Tamariani (Ody). (B. Ten, Trans.). In *Poeziia hruzynskoho narodu* (Vols. 1—2, Vol. 1; pp. 150—172). Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury. [in Ukrainian]
14. Chykovani, S. (1980). Pisnia pro Davyda Huramishvili. In *Koleso khystkoi doli. Fotopoema Yevhena Derlemenka za motyvamy "Davytiani" D. Huramishvili ta "Pisni pro Davyda" S. Chykovani* (pp. 173—238). Kyiv: Mystetstvo; Tbilisi: Khelovneba. [in Ukrainian and Georgian]
15. Chilachava, R. (1995). *Hruzynska klasychna poeziia v ukrainskykh perekladakh (na materialii tvorchoi praktyky M. Bazhana)*. [Extended abstract of doctor's dissertation]. Kyiv. [in Ukrainian]

16. Chilachava, R. (2004). "Maizhe kilo virshiv, ta vsi khoreiamy vosmystopnymy", abo Narodzhennia ukrainskoho "Vytiazia". In Sh. Rustaveli, *Vytiaz u tybrovii sbkuri* (M. Bazhan, Trans.; pp. 6—45). Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian]
17. Shevchuk, V. (1995). Borys Ten. In *Ukrainske slovo. Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st.* (Vols. 1—4, Vol. 4; pp. 184—185). Kyiv: Ros. [in Ukrainian]

Received 29 June 2022

Liudmyla Hrytsyk, doctor of philology, professor
Educational and Scientific Institute of Philology,
Taras Shevchenko National University of Kyiv
14 Tarasa Shevchenka blvd., Kyiv, 01601
email: grytsyk@ukr.net
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4802-7937>

BORYS TEN IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN-GEORGIAN
LITERARY RELATIONS OF THE 20th CENTURY: ON THE UKRAINIAN
"TAMARIANI" BY CHAKHRUKHADZE

Based on the study of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine materials, the work traces the way of Ukrainian translator Borys Ten (M. Khomychevskyi) to Georgian literature. In particular, the paper focuses on the work of Chakhrukhadze as a forerunner of the great Rustaveli, the poem's role in the literature of the Georgian Middle Ages, the motives for making translation, and reception of the work in Ukraine.

The library of the Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine received a thirty-page manuscript written in pencil with no title page and no name. Having read it, I immediately recognized Chakhrukhadze's voice, which made me return to the anthology with fragments of Chakhrukhadze's poem translated by Borys Ten. The contemporary circle of translators used to be rather stable, and they usually knew each other well. However, Borys Ten did not typically work with Georgian literature, and the numerous pseudonyms that M. Khomychevskyi used after his exile were known mainly to specialists. Despite the peculiarity of a ten-syllable verse, close to the folk samples as much as possible, the translation sounded naturally, without the slightest artificiality. The intrigue was growing since most archival materials concerned the translation of ancient literature and the issues of translation theory and practice, in particular the treatment of hexameter. Even if we consider that due to circumstances, the author had to use pseudonyms at specific periods of his literary activity, Georgian works were not noticed in his translation practice. There emerges a question, the answer to which would explain the path of Borys Ten to Chakhrukhadze and certain pages of his creative life.

To reveal the way of the Ukrainian translator to "Tamariani" one must consider his reasons for choosing the field of translation for a career; the role of Ukrainian neo-classics M. Zerov and M. Rylskyi, as well as M. Bazhan and lessons of his translation of "The Knight in the Panther's Skin" by Rustaveli; the search of the translator's own way amidst a variety of stylistic and compositional solutions; the development of personal approach to the rendering of original work; the 'creative dominant' of "Tamariani" by Chakhrukhadze.

Keywords: Georgian classical poetry, historical and literary context, motivation, reception, word for word translation, literary translation.

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.41-61>
УДК 821.161.2:82-31:"197" В. Шевчук

Ірина ПРИЛІПКО, доктор філологічних наук, доцент
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001
e-mail: iprylipko@ukr.net
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3095-9434>

ПОВІСТЬ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА «СПОВІДЬ» КРИЗЬ ПРИЗМУ ФІЛОСОФІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

У статті простежено особливості художньої репрезентації на змістовому та образному рівнях повісті В. Шевчука «Сповідь» ідей та мотивів екзистенціалізму. Розкрито зв'язок філософського, міфологічного, християнського й небарокового сюжетно-змістових та ідейно-образних контекстів твору. Проаналізовано образ вовчука, який у художній інтерпретації В. Шевчука поєднав демонологічний і філософський зміст і став утіленням загадковості й амбівалентності природи людини, трагізму її буття, пошуків своєї сутності. Екзистенційний контекст повісті виражено в аналізі почуттів і станів, які переживають герої, в еволюції їхнього сприйняття самих себе, світу, інших. З'ясовано, що вибір є своєрідною межовою ситуацією, яка актуалізує тему свободи й найповніше виявляє екзистенцію героїв повісті.

Ключові слова: екзистенціалізм, абсурд, буття, пізнання, вибір, образ, ідея.

Дискурс екзистенціалізму — важлива основа світогляду і творчості Валерія Шевчука, чинник формування ідейної та образної систем його інтелектуально-філософського прозописьма. Людина, її сутність, пошуки себе, сенсу свого існування — магістральні проблеми творів письменни-

Цитування: Приліпко І. Повесть Валерія Шевчука «Сповідь» крізь призму філософії екзистенціалізму // Слово і Час. 2023. № 1 (727). С. 41—61. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.41-61>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ка, який зазначав: «...я завжди хотів побачити людину в людині попри абсурд життя і беззмістовність існування. <...> ...кожна людина — індивідуальність, загадка, космос» [2, 80, 83]. Тому закономірно, що теми справжнього і несправжнього буття, абсурду, вибору, свободи, страждання, самопізнання — визначальні в розгортанні художніх конфліктів, зумовляють розвиток характерів героїв. В. Шевчук моделює образ «внутрішньої людини», екзистенція якої унікальна, переважно опозиційна до зовнішнього, раціоналістичного й матеріального світу. Герої письменника — люди духу, адже живучи в реальному часі й просторі (чи то в сучасності автора, чи в добі Бароко), вони, попри більшу чи меншу міру інтегрованості в соціум та побут, проживають справжнє буття в духовній сфері, тобто для них «реальні детермінанти власне людської життєдіяльності перебувають здебільшого за межами людського “тілесного” світу (“сущого”) і здійснюють свою детермінацію через духовний (за межовий щодо “тілесного”) світ людського існування — екзистенцію» [17, 187].

Творчий діалог В. Шевчука з філософією екзистенціалізму зауважували дослідники, які розглядали віддзеркалення окремих ідей цієї течії в доробку письменника [3], специфіку понять свободи, абсурду тощо в текстах митця переважно на сучасну тематику [1; 16] або ж трактували ідеї та мотиви екзистенціалізму як складники необарокової поезії автора [13]. Водночас актуальною й маловивченою залишається проблема художньої інтерпретації філософських категорій екзистенціалізму (абсурд, вибір, справжнє і несправжнє буття, відчуження, відчай, метафізичний жах тощо) у творах В. Шевчука, дія котрих розгортається в історичному та міфологічно-містичному контекстах (ідеться насамперед про такі повісті й романи, як «Сповідь», «Птахи з невидимого острова», «Мор», «Початок жаху», «Око прірви», «У пашу Дракона», «Три листки за вікном»). Тому мета цієї статті — аналіз історично-міфологічної повісті В. Шевчука «Сповідь» (1970) в аспекті художньої реалізації на її змістовому та образному рівнях ідей і мотивів екзистенціалізму.

Як відомо, поняттєвий комплекс цієї світоглядної настанови почав формуватися в 1840—1850-х роках у творчості данського мислителя Серена К'єркегора (йому належить і термін «екзистенція»); наприкінці XIX — на початку XX ст. активізувався в річищі «філософії життя», ключовими для якої були ірраціональні чинники людського буття, а вже в 1920—1930-х роках постав як філософський напрям, знайшовши своє обґрунтування, зокрема, у працях Мартіна Гайдеггера, Карла Ясперса, Жана-Поля Сартра, Габрієля Марселя, Альбера Камю, Моріса Мерло-Понті, Хосе Ортеги-і-Гассета. Екзистенціалізм взаємодіяв із психологією й теологією, збагачувався етичними й естетичними контекстами, що дало привід дослідникам говорити про «культурний образ екзистенціалізму» та означувати його як «культурний рух», «етичну теорію» тощо [див.: 20]. Ідеї екзистенціалізму активно інтегрувалися в художній дискурс, розширили й поглибили проблематику прози і драматургії, засвідчивши взаємозв'язок філософії і літератури (творчість Жана Ануя, Семюела Беккета, Ежена Йонеско, Жана Жене, Андре Мальро, А. Камю,

Ж.-П. Сартра, Сімони де Бовуар, Франца Кафки, Вільяма Ґолдінґа та ін. [див. докладніше: 20; 21]). В українській літературі мотиви екзистенціалізму знайшли вираження у творах Василя Стефаника, Валер'яна Підмогильного, Євгена Плужника, В. Домонтовича, Тодося Осьмачки, Василя Барки; у сучасній прозі одним із найяскравіших у цьому контексті є В. Шевчук. Отже, можна говорити про явище художнього екзистенціалізму, тобто про відповідну стильову тенденцію в письменстві [9, 316], засвідчену ще до появи філософського напрямку. В її основі своєрідний умонастрій — трагічний світогляд, виникнення й поширення котрого, на відміну від конкретного суто інтелектуального дискурсу ХХ ст., не обмежене часовими рамками. Адже його початки сягають іще часів зародження філософського мислення, тобто періоду усвідомлення унікальності людського існування, його трансцендентної сутності. Розуміння трагізму буття людини у світі набувало особливої актуальності в переломні та кризові періоди історії людства й цивілізації. Яскраві вияви екзистенційного світогляду простежуємо у творчій парадигмі українського стилю бароко, у доробку Григорія Сковороди. Саме література епохи Бароко й творчість мандрівного мислителя стали джерелами натхнення для В. Шевчука, основою тем та образів його творів, кращі з яких — необарокові за стильовими й поетикальними ознаками [див. докладніше: 4; 12; 13]. Також важливою рисою ідіостилю В. Шевчука є притаманне йому як особистості екзистенційне світовідчуття, що, крім індивідуальних властивостей, пов'язане й із суспільними чинниками: тривалий час письменник жив в умовах тоталітаризму, і його вибором тоді була «втеча» у внутрішній світ, а отже — збереження свого істинного «я» і протистояння в такий спосіб панівній фальші: «Мав один олтар — мистецтво, і мені ближча була позиція митця у башті зі слонової кістки, аніж письменника-революціонера, не кажучи вже про письменника-служачку» [18, 401]. Така настанова й індивідуальний досвід теж були своєрідним джерелом формування особливого типу героїв, специфіку котрого окреслила Людмила Тарнашинська: «Типовий чи, сказати б, улюблений Шевчуків персонаж — людина, яка не улягається в цей ворожий до неї світ, і її відчуження од нього, замкнутість на власному “я” — природна її реакція» [16, 165—166]. Письменник зображує людину з багатим і складним внутрішнім світом, їй притаманне гостре відчуття трагізму й абсурдності існування. Вона переживає метафізичний страх, відчай, самотність, проте намагається не втратити духовну й моральну основу свого буття. Тому можна говорити про інтегрованість В. Шевчука в контекст теїстичної версії екзистенціалізму, адже прозаїк зосереджений на осмисленні добра і зла, гріха, каяття, спокути. Його герої через страждання, сумніви, випробування (межові ситуації) розкривають свою екзистенцію, шукають сенс власного життя, орієнтуються на духовні цінності, прагнуть пізнати себе, світ, Бога (існування Бога для них переважно не викликає сумнівів). Водночас для В. Шевчука близькі й погляди представників атеїстичного екзистенціалізму (А. Камю, Ж.-П. Сартра): письменник художньо інтерпретує категорії абсурду, бунту, вибору, свободи, відповідальності, розкриває

процес творення людиною власної сутності. Стверджуючи суб'єктність, показуючи домінування ірраціональних чинників, В. Шевчук водночас розкриває здатність людини долати абсурд існування, робити вільний вибір, творити сенс свого життя.

Ідеї екзистенціалізму відіграють ключову роль у формуванні проблемно-тематичної та образної систем повісті В. Шевчука «Сповідь». Події твору не мають чітких хронологічних координат: відомо лише, що дія розгортається у XVIII ст. («восени 17... року» [19, 626]) на території тогочасної Гетьманщини. Обидва герої повісті — представники епохи Бароко, носії відповідного світогляду: вони мислять антитечними категоріями, розуміють подвійну сутність усього суцього, сповідують християнство й водночас шанують античних богинь і вірять в астральну символіку. Маркерами історичності є і відтворений весільний обряд, характерний для тієї доби, і такі деталі: батько героя — сотенний писар, а сам він кілька років тому «покинув клас філософії в Київській академії» [19, 630]. На цьому тлі розгортається містично-міфологічний сюжет про вовкулаку, який, своєю чергою, творить основу філософського плану повісті — роздумів про сенс людського життя, гріх і спокуту, страждання та пізнання.

Оригінальні наративна й сюжетно-композиційна структури повісті поєднують кілька часових пластів і розповідних форм. Першоособовий наратив головного героя (прибульця) — це його сповідь панотцеві з Гапонівки; цей виклад ретроспективний, адже структурований здебільшого зі спогадів про життя у вовчій шкурі та екскурсів у період до перетворення на вовкулаку. Часові й просторові пласти в межах цього наративу постійно зміщуються: відтворюючи існування у вовчій шкурі, герой згадує про своє життя до того, а в ці епізоди інтегровані фрагменти з його перебування в лісі — ракурси бачення вовкулаки (у тексті такі фрагменти подано курсивом). Наратив прибульця чергується з оповіддю другого героя повісті — гапонівського панотця. Його першоособовий виклад має форму записів і розгортається переважно в часовому вимірі минулого як роздуми та спогади, до теперішнього ж належать окремі репліки, адресовані прибульцеві, його діалог із ним. Таке структурування художнього світу не лише сприяє максимальному розкриттю складного внутрішнього життя героїв, діалектики й еволюції їхніх переживань, роздумів, почуттів, а й увиразнює взаємозв'язок минулого і теперішнього, Я та Іншого.

Шлях, котрий проходить головний герой повісті (прибулець), у вимірах філософії екзистенціалізму можна окреслити як шлях від усвідомлення абсурду до його подолання через страждання, пізнання й вибір. На цьому шляху герой осмислює те, що з ним відбувається, аналізує своє минуле, переживає світоглядну еволюцію. Він — син сотенного писаря, виконував «писарські обов'язки в сотенній канцелярії» [19, 628], перед цим навчався в Київській академії. У своїй розповіді постає безтурботним юнаком: «...душа волі прагла й розваг. Що там мудрість світова, коли в тілі кров грає, що там розважність, коли уста не можуть утрима-

ти усміху...» [19, 630]. Проте ряд почуттів, які накочуються на нього під час весілля сотниченка Щербини, куди його запрошено дружною, стають передвісниками зміни життя. Спершу це були передчуття («...щось мене незабаром стурбує, хтось біля мене крутиться, стежить за мною, щось мені має статися» [19, 628]), стани («...на мить скувала мене дивна знесила» [19, 629]), суперечливе поєднання почуттів («...дивно сплітається весільне піднесення й тривожний біль» [19, 630]) та безуспішні намагання їх пояснити («Що воно, оте чавке на серці, що турбує й непокоїть?» [19, 630]). Ознаками виходу зі звичного простору людського існування стають відчуття зупинки часу й відчуження від усього навколишнього. Прикметно, що з-поміж демонологічних варіантів про вроджених та обернених вовкулаків [див. докладніше: 6, 209—210] В. Шевчук обрав сюжет про оберненого вовкулаку; адже саме в цьому образі акумульовані прадавні уявлення про загадковість природи людини та сенс її страждань, які в річищі християнства пов'язувалися з відповідною інтелектуальною візією гріха, покарання, каяття та спокути. Об'єктом художньої уваги для письменника стала та версія сюжету про обернення людини на вовка, яка має в основі християнський складник і за якою вовкулацтво — це кара за зло (учинене свідомо чи несвідомо). Таке покарання має форму прокляття, що може йти від конкретної людини. У повісті панотець із Гапонівки, будиши вовкулакою, передав своє прокляття іншому — прибульцеві. В. Шевчук не розкриває відразу, чому саме цій молодій людині випала така покара, яке зло вона вчинила. Його герой лише намагається це збагнути:

Хтось у цьому світі зненавидів мене... комусь я став упоперек дороги. Все життя гадав, що я добра людина, що можу прожити, ні з ким не входячи у ворожечу, але він таки знайшовся, той, хто мене ненавидить. Адже відомо кожному, й дитина про це знає: вовкулацтво людині можна накинути тільки тоді, коли хтось на когось дуже в'ється. ...живуть у світі люди добрі і зловмисні. Оті зловмисні тільки й думають, як би вчинити комусь лихо [19, 650].

З розвитком сюжету увиразнюється філософський підтекст причини перетворення героя на вовкулаку, адже письменник творчо інтерпретує міфологічний образ насамперед в екзистенційному ракурсі: вовкулацтво — це своєрідний період, необхідний людині для усвідомлення несправжності власного існування. Це час, коли вона здобуває пізнання через страждання й постає перед необхідністю вибору. Як і в міфологічних уявленнях, у повісті В. Шевчука образ вовкулаки символізує «безсилля людини перед темними надприродними силами, тугу за справжнім людським життям» [5, 210]. Невідворотність трагічного фатуму підкреслює ситуація, у котрій опинився герой-вовкулака: він має або комусь передати прокляття, відповідно, вовчу шкуру, або ж залишитися в ній самому. Актуалізована в цьому контексті проблема вибору увиразнює екзистенційну основу сюжету та образів повісті. Трагізм полягає в тому, що вовкулака не хоче продовжувати своєрідний ланцюг зла, передавши прокляття іншому, однак прагне повернути собі людську подобу. Письмен-

ник моделює своєрідний образ-застереження, відповідний народним уявленням із виразною домінантою в них християнських принципів: через постать вовкулаки «народ застерігав людину від біди, що може на неї чекати. Цей образ нагадував про необхідність мати в своїй душі Бога, ніколи про нього не забувати, не грішити, щоб не бути тяжко покараним за зроблене зло» [5, 210].

За твердженням А. Камю, почуття абсурду — це «розлад між людиною і її життям, між актором і його лаштунками... <...> Абсурд народжується у зіткненні між людським пориванням і нерозважливим німуванням світу» [8, 10, 28]. Тобто відчуття абсурдності буття виникає з неспівмірності внутрішнього світу людини і зовнішніх обставин. Герой-вовкулака під звіриною шкурою зберігає людську сутність. Ця несумірність між зовнішністю, вимушеною формою існування і думками й почуттями персонажа стає джерелом фізичних і морально-психологічних страждань; цей стан породжує відчуття абсурду. Нова реальність (вовча шкура, ліс, тваринний спосіб життя) видається героєві хворобою, від котрої він має одужати, або жахливим сном, який ось-ось завершиться [19, 647—648, 661]. Проте поступово життя у вовчій шкурі набуває для нього сенсу випробування, своєрідного чистилища, що дає змогу по-іншому подивитися на себе, на попереднє життя, осмислити його.

Ознакою буття в абсурдному світі є відчуження. У вовкулаки воно виникає, з одного боку, через зовнішні чинники, адже його вигляд перешкоджає спілкуванню з людьми (ба більше, герой ледь не стає мішенню влаштованих його односельцями вовчих ловів [19, 720]). Із другого, — через внутрішні причини: духовний світ вовкулаки — світ людини, з почуттями й думками, тому він не сприймає тваринного способу існування, законів чужого життя. Відповідно, спроба стати членом зграї теж невдала. Показова його поведінка під час нападу хижаків на людину: «...раптом прикипів до землі. Між мною та вовками ніби виросла прозора й непрохідна стіна... <...> ...ті, до кого уподібнююся, чинять своє діло за природою своєю, але не за моєю» [19, 716, 717]. Отже, тотальне відчуження героя зумовлене відмежуванням як від людей, так і від вовків: «Тепер не був я серед ловців, але й не хотів ставати посібником тих, супроти яких вони вибрались у ліс» [19, 720]. Те, що переживає вовкулака, постає своєрідною метафорою життя людини з глибокою й чутливою душею в бездуховному світі, підкреслює її відчуження від загалу: «Саме в той момент, коли всі божеволіють й кидаються в нестримному гоні, щоб когось роздерти, він, хоч і має такий же неситий шлунок, раптом зупиняється, і в оці його спалахує свята сльоза. Ота мала крапля вологи — провісник вічного, що не може не відчувати душа: ось що значить бути на землі істотою, до Бога уподібною...» [19, 717]. Письменник акцентує на важливості збереження людської сутності за будь-яких умов, що суголосно роздумам філософів-екзистенціалістів про специфіку життя людини у світі абсурду.

Крізь призму сприйняття героя світ позбавлений сенсу й логіки, а його господарем є чорний велетень, у діалозі з яким вовкулака виявляє

свій протест проти абсурду [19, 639—640, 683—684]. Відчуття абсурдності світу супроводжується екзистенційними почуттями туги, розпачу, відчаю, відчуження, несвободи: «...незмірна туга омивала мені серце...» [19, 640]; «...у грудях відчай болючий, а думка не може вирватися із пут...» [19, 641]; «...наростало щось глухе, скімливе, і я знав що — розпач тяжкий і пронизливий» [19, 666]. Герой переживає метафізичний жах, що набуває форм візій [19, 682] і відображається як на духовному, так і на фізичному рівнях («...хутко наростав у мені несвідомий жах. <...> Я почав задихатися. Жах схопив мене кістистими пальцями за горло, і мені здалося, що я кінь, який потрапив у смертельну небезпеку» [19, 682]). Джерело метафізичного жаху — чорний велетень, котрий переслідує вовкулаку й викликає відчуття приреченості, неволі, відчаю. Аналогії до цього образу можна знайти в демонології: це, зокрема, полісун, на що вказує сам письменник в авторській примітці [19, 686]. Цю міфічну істоту вважали «вовчим богом», божеством, що опікувало вовків і зображувалося у вигляді людини, яка не має тіні [11, 45]. Невипадковим є зауваження героя про те, що він ніколи не чув про чорного велетня, «бо й у казках про нього не оповідали старі, бувалі люди» [19, 686], адже це переакцентує увагу з міфологічної основи образу, поглиблює його значення, уводячи в контекст екзистенційної проблематики. Тому протагоніст не відчуває опіку з боку демонічної істоти (як це мало бути відповідно до міфологічних уявлень), а, навпаки, зазнає поневолення («...до нього потрапив я у владу» [19, 686]). Чорний велетень жахає й пригнічує («...наганяв він на мене жах» [19, 686]), загрожує знищити («...я раптом подумав, що він зараз розтопче мене» [19, 718]). Водночас вовкулака відчуває бажання й силу протистояти: «...тільки я один зважився вийти на нього. <...> ...я йшов йому назустріч, повний зятятого спротиву...» [19, 663—664]. У цьому протистоянні — вияв бунту, який, за А. Камю, «зятято зіштовхується зі злом» [8, 440]. Цей бунт-протест споріднює вовкулаку з героями інших творів В. Шевчука, зокрема з Атанасієм Пилиповичем («У пащу Дракона»), Михайлом Василевичем («Око прірви»), яких так само жажали й переслідували персоніфіковані образи метафізичного жаху та зла, проте вони через страждання й пізнання усвідомили сенс свого життя й повстали проти абсурду існування, перейнявшись метою подолати зло. «Самої боротьби, щоб зійти на шпиль, досить, аби сповнити вщерть людське серце» [8, 106], — писав А. Камю. У цьому контексті важливі передусім мета, спрямованість, дія, боротьба, а не їх наслідки: «Хай це буде крик волаючого в пустелі — коли вже є крик, пустелі нема. Коли хтось озивається в порожнечі, порожнечі нема!» [19, 741].

У просторі екзистенційної проблематики образи чорного велетня та прірви стають метафорами абсурдного існування, у якому панує відчай — «сліпий біг у Прірву, якій немає ані межі, ані краю» [19, 723]. Абсурдність світу увиразнюють також образи кола, сітки — саме їх бачить герой на шляху до прозріння: «Здається, мав я погані очі, бо не бачив тієї невидимої сітки, котра той світ покриває. Не бачив, як борсаються в тій

сітці люди, ніби зловлена риба, і не відав, що сіткою є сам світ» [19, 692]. Переживання відчаю та інших екзистенційних почуттів, усвідомлення абсурду спонукають вовкулаку до рефлексій над тим, що сталося. Фізично намагаючись пристосуватися до існування в лісі, герой (у вовчій шкурі, але з людською душею й свідомістю) поринає в роздуми про своє життя, людей і світ, про сенс страждання. Поступово відчай, нерозуміння й неприйняття ситуації, в якій він опинився, змінюються її аналізом, осмисленням причин того, чому він перетворився на вовкулаку. Як уже зазначалося, за міфологічними уявленнями, людина обертається на вовка за певні провини [див.: 7, 186]. Тому герой намагається збагнути: «Чи ж був я гірший од інших і чи не жив так, як усі? Чому ж саме на мене, питаю, впало це прокляття і чому саме я став обранцем чорного велетня? Може, мені треба покаятися, прийняти покуту...» [19, 647]. Спершу він доходить висновку, що «жив, як усі», проте не розумів добра і зла, не розрізняв їх («Жив, як усі, хліб їв і воду пив. <...> Я не задумувався: добрий цей світ чи ні... <...> Я не розрізняв людей на добрих і поганих» [19, 639—640]). Нерозуміння того, «навіщо маю так страшно покутувати» [19, 647], та переконання, що «такої долі собі не заслужив» [19, 664], змінюються усвідомленням: жив несправжнім життям, адже не цінував того, що мав, не бачив і не шукав сенсу, тобто його існування було бездуховним, залежним від зовнішніх та матеріальних чинників («Там, у містечку, де мешкав, я тільки вдавав, що живу по-справжньому, а на ділі й не жив» [19, 691]). Пригадуючи минуле, герой аналізує окремі епізоди, робить висновки, які стають своєрідним поштовхом до прозріння. Зокрема, він усвідомлює, що правду замінював неправдою, бо лише виконував волю іншого (випадок із листом-відповіддю на наказ про злодійників-чарівників): «Правду й неправду цього листа не я вигидав, а виповів сам сотник, я ж тільки писав як писарчук» [19, 650]. Пригадує він і те, як брав участь у побитті невинного хлопця [19, 664], і хоча внутрішньо протестував, проте піддався настрою юрби («Я вже не хотів брати у тому участі, тобто вже ні разу не вдарив нещасного, але нічого своїм приятелям ані сотниченку не сказав. Більше того, я робив вигляд, що і мені весело, і реготав разом із ними, хоч мені хотілося втекти, десь забитися в куток...» [19, 664]). Показовим є спогад про участь у розправі сотниченка над Іваном Галайдою. Хоча герой намагається себе виправдати тим, що «у тому нападі на Галайду тільки брав участь, але бездіяльно» [19, 677], проте він не повстав проти зла, а тому вкотре виявився причетним до нього. Із соромом згадує він і те, як ударив дочку Галайди лише тому, що вона дивилася на нього зі зневагою й ненавистю. Усі ці спогади стають для героя чинниками пізнання себе, оцінки свого життя, визнання його несправжності, дають йому змогу пояснити теперішнє. Якщо досі, не розуміючи того, що сталося, він намагався втекти сам від себе, «перегнати сам себе» [19, 684], то тепер — через спогади, роздуми, висновки, каяття — повертається до себе. Мислячи християнськими категоріями, він розуміє, що вовкулацтво — це покарання за його гріхи, відступи від морально-етичних норм, участь у злі й непротивлення йому, а також намагання виправдати себе:

...те, що сталося, не було кричущою несправедливістю супроти мене, адже не добрий я у світі. Спершу були звичайні парубочькі бешкети, коли ми карали тих, котрі не улягали нашій парубочій самоволі. <...> Таких переступів було в мене більше. Я тихо їх перераховував і скрізь бачив те саме: не така велика вина моя, гріх я бачив у іншому, в тому, що себе виправдовував. Покривав себе згадкою про грішників більших і страшніших у цьому світі — ось за що мав заслужено понести кару, яку зараз терплю [19, 687].

Герой розуміє: його вовкулацтво — це також можливість покаяння й переходу до іншого, вищого виміру життя. Крізь призму філософії екзистенціалізму те, що з ним відбувається, можна означити як перехід (через осмислення, пізнання, покаяння) від несправжнього існування до істинного буття. Під час цього переходу вовкулака вже по-іншому сприймає своє минуле («...хто б подумав, що в простому людському існуванні може бути стільки щастя!» [19, 647]), переосмислює життя, приходиться до розуміння справжніх життєвих цінностей. Показові його образні відчуття віднайденого сенсу: «...переживав щось таке, як дитина, котра заблукала в лісі, але знайшла нарешті рідну стежку» [19, 647]. Тепер для нього вагомими стають гносеологічні й онтологічні цінності; він прагне осмислити себе і світ, зазирнути в позачасові виміри буття, пройти шлях пізнання й досягти його мети: «Це має бути мудрість, не записана у грубих книгах, бо вона моя. Я далекий від того, щоб повірити, що все тоді стане мені зрозуміло — все у мені і у світі, але знатиму: відповідь можлива» [19, 667].

Показово, що шлях до пізнання себе пролягає через осмислення діалектики світового порядку. Якщо герой спершу застановляється над питаннями: «Що значить порівняно зі злом світовим наше зло маленьке? Чому маємо каратися так само тяжко, як за зло велике, чому, зрештою, стільки людей карається від зла видимого? <...> Чи ж такий великий цей мій гріх... і чи його досить, щоб виправдати долю мою?» [19, 667, 677], то згодом він усвідомлює причинно-наслідковий зв'язок процесів у мікрокосмі й макрокосмі, розуміє, що мудрість і добро окремої людини є цеглинками світового порядку й добро повернеться добром, як і зло — злом. Проте до такого розуміння герой приходиться лише тоді, коли пережив випробування, каяття і спокуту: «Мое зло і добро було не таке, яке гостро запам'ятовується, — я навіть не думав про те, що колись усе вдіяне таки зважиться й перемиряється: дрібне відсіється, а на вагах опиниться важке» [19, 731]. Аналогічних висновків доходить й інший герой повісті — панотець: «...нічого з удіяного не збувається просто, за все у свій час спитається...» [19, 671].

«Повернення до самого себе» [15, 58] відбувається через усвідомлення потреби знайти або створити сенс, бо жити далі, «коли бредеш отак, понуривши голову, і не знаєш, куди понесуть тебе ноги» [19, 641], більше несила. Пізнання своєї сутності означає «входження» героя в істинне буття. Про перехід від несправжнього існування до справжнього буття свідчить поява надії, що долає відчай [19, 633, 752]. Важливим у цьому контексті є спостереження Л. Тарнашинської про те, що світовід-

чуття В. Шевчука, а отже, і його героїв, «хоч і закорінене в екзистенціалізмі, усе ж відрізняється од нього тим, що попри все має життєстверджуюче начало» [16, 192]. Для панотця з Гапонівки надія — це також «передумова, що сумління — не марна вигадка» [19, 711] (сумління ж для нього — «початок повернення» до того, «що не повинно в людині губитися» [19, 711]). Прикметно, що саме почуттям надії, яке рухає прибульцем, котрий намагається знайти вихід із замкненого простору (метафора абсурдного світу), письменник завершує свій твір. Цю відкрити фінальну сцену можна розглядати як алюзію на долю і шлях Сізіфа: прибулець долає безкінечні кола замкненого простору, однак вони не завершуються, а він не зупиняється: «І він ішов, упертий, настирливий, занурюючись у темряву й виступаючи з неї. <...> Ще коло, одне, друге, третє, тоді він досягне того, до чого біжить» [19, 756].

Одна з ключових ідей екзистенціалізму, тісно пов'язаних із морально-етичною проблематикою, утверджує необхідність вибору. Адже наше буття «є нашим вибором, і тільки від нас залежить вибрати себе як “величного” і “шляхетного” чи як “нищого” і “приниженого”» [15, 647]. Важливим етапом на шляху до самого себе, вивищення над буденністю постає вибір, який має зробити герой-вовкулака. Вибір уможлиблює свободу, звільнення від абсурду; за словами Ж.-П. Сартра, «немає свободи без вибору... <...> свобода є вибором свого буття, а не основою [курсив Ж.-П. Сартра. — І. П.] свого буття» [15, 465, 656]. Позиція відстороненого спостерігача, якої спершу дотримувався вовкулака, змінюється усвідомленням відповідальності за власну долю, потребою зробити вибір: у якій шкурі й де йому далі жити, «серед людей чи серед вовків?» [19, 703]. Якщо на духовному рівні він через визнання своїх переступів, каяття і спокуту такий вибір уже зробив, тобто обрав людську сутність, а не тваринну чи рослинну (відчуває себе серед тих, «котрі не хочуть жити, як трава» [19, 707]), то на зовнішньому рівні вибір між вовчою шкурою і людською подобою ускладнюється: аби повернути собі зовнішність людини, герой має передати прокляття іншому. Письменник відтворює складні психологічні процеси, муки сумління, сумніви, які переживає людина, котрій належить зробити непростий вибір — запоруку зміни форми життя: «Два роки мав я право сумніватися й боротися з самим собою, на третій рік я маю щось вирішити. Ось вона, осінь, коли мені дано змінити долю свою... Коли ж не перекину комусь шкури своєї цієї осені, доведеться прожити у вовчій подобі вже сім років» [19, 725—726]. Вовкулака хоче передати прокляття старшому бояринові (друзі) на весіллі, тобто людині в тому ж статусі, у якому був і він, коли отримав прокляття. Однак в останню хвилину усвідомлює, що помилився і його жертвою має стати рідний брат: «...я бачив перед собою не чуже мені обличчя старшого дружки, а свого молодшого брата — це він був там, на возі, це на нього вчинено напад, це він мав перекинутись у вовкулаку» [19, 738]. Тому герой не зміг передати своє прокляття іншому («...знову передав я вовкулацтво сам собі» [19, 741]), тобто не продовжив ланцюг зла: «Я зазнав поразки... але й переміг. <...> ...я не каюся за те, що учинив, бо я в

цій борні вистояв! <...> ...не посіяв на цій землі зла, за яке прощення не буває! <...> Дбатиму про чисте сумління і про те, щоб ніхто не був мною упосліджений» [19, 741, 747]. Отже, сутність протагоніста формується через осмислення пережитого, подолання відчаю, самопізнання й вибір, що суголосно тезі екзистенціалістів, зокрема Ж.-П. Сартра, про те, що людська ідентичність постає у процесі самотворення, тобто існування передуює сутності [див.: 20].

Подібною до долі вовкулаки (прибульця) є доля іншого героя твору — панотця з Гапонівки. Якщо, розгортаючи історію прибульця, В. Шевчук основну увагу зосереджує на відтворенні його життя періоду вовкулацтва, то розкриваючи образ священника, зображує його життя після того, як він позбувся вовчої шкіри. Із записів душпастиря дізнаємося, що він упродовж семи років був вовкулакою, а людиною знову став тоді, коли передав прокляття іншому (ним був колишній писарчук, який прийшов до нього на сповідь). Показово, що обидва персонажі асоціюють своє існування у вовчій шкурі із жахливим сном, тотальним абсурдом. Панотця повсякчас переслідують підсвідомі спогади-візії про період вовкулацтва, що стають основою екзистенційних переживань: «...мороком дихали вікна й кутки хат, чорна прірва розхилила перед ним пашу...» [19, 644], «...самотній і тривога мене змучує» [19, 654], «...світ став ніби море, і я в ньому почав відчувати ляк, який все більше й більше у мені розростався» [19, 654], «...жах оперізує мене...» [19, 671]. Хоча герой повернув собі людський образ, проте не позбувся остаточно візій безодні. У цьому маренні метафорично втілено відчай, метафізичний страх, пережиті в період існування у вовчій подобі («...Прірва мене не покинула, вона весь час з'являється до мене, і я не можу її забути. Тоді мороз дере мені шкіру, страх хапає за горло, тоді я нищий стаю» [19, 671]). Час від часу панотець чує й голос чорного велетня, веде діалог із ним, що перетворюється в полеміку із самим собою, в якій відкривається інший погляд на добро і зло, гріх і сумління.

Своєрідною психотерапією, «ліками» [19, 695] для клірика стають докладні нотатки пережитого: під час фіксації того, що з ним трапилося, «йому здавалося, що морок, який наступає на нього зусбіч, не так його турбує» [19, 644]. Виклад спогадів і думок на папері — не лише спроба краще зрозуміти себе і світ, а й утеча від абсурду, перехід у той простір, де він відчувається самим собою: «Отож, читальнику, я змушений бути тим, чим є, і змушений вигадати собі оце писання; занурюючись у нього, я по-своєму у “світ за очі” тікаю, а ліпше сказати, втечу вдаю» [19, 655—656]. Простір писання стає справжнім буттям для священника, адже тут він має змогу висловити те, що його турбує, але про що не наважується (до появи прибульця) розповісти нікому; тут він не обтяжений зовнішніми чинниками, не відчуває порожнечі, страху та самотності.

Обидва герої переживають етичні, психологічні випробування, світоглядні пошуки, моральні й фізичні муки. Проте в панотця вони складніші й болючіші, адже на його душі подвійний тягар: спогади про життя у вовчій шкурі та докори сумління, викликані тим, у який спосіб він по-

вернув собі людський образ («Бачу перед собою очі юнака і думаю, що саме ті очі — мій найбільший спитувальний суддя. <...> ...з жахом починав відчувати, що не можу забути того юнака, якому перекинув своє прокляття» [19, 671, 694]). Замислюючись про амбівалентність людської натури, неоднозначність людських учинків і природу гріха, душпастир намагається виправдати себе: «Мене ж принаглила потреба, і не знищив я того юнака... а тільки віддав йому своє прокляття. <...> Я хотів жити, як живуть добрі люди, і те, що мусив заплатити за це недобрим учинком, — не моя вина: вибору не мав...» [19, 673]. Із часом муки совісті ставали сильнішими за страх перед смертю, тому священник підсвідомо очікував того, кому передав прокляття, і той, врешті, до нього з'явився. Попри їхню взаємну сповідь-розмову, панотець розуміє, що «ніхто і ніколи не звільниться од своїх проклять» [19, 751]. Трагічним підтвердженням цих слів є те, що він помирає, так і не встигнувши дати розгрішення прибульцеві.

В історії душпастиря, порівняно з минулим прибульця, виразніші християнські чинники: для священника ключовими є поняття «гріх», «каяття», «спокута». Як і гість-мирянин, сповідник визнає своє колишнє життя несправжнім, проте означає його як гріховне («— Кожен із нас грішний, а я найбільше» [19, 645], — зізнається він). Шлях панотця теж пролягає через страждання, випробування, пізнання, усвідомлення зв'язків між подіями. Як і прибулець, він аналізує своє життя до перетворення на вовка, зокрема те, що «стало причиною до наслідку» [19, 697]. У записах, звертаючись до уявного читача, панотець згадує епізоди свого минулого й робить парадоксальний, на перший погляд, висновок: «...мій переступ не в тому, що я порушив належні приписи й закони, а в тому, що намагався їх виконувати з усією старанністю й віддачею» [19, 697]. Як священник він справді намагався жити, поводитися з людьми, ставитися до своїх обов'язків «по-божому, як велять нам церковні й цивільні приписи й узаконення, тобто захотів усіх цих людей урятувати й скерувати на шлях коли не праведний, так той, що до праведного веде» [19, 698]. Проте його прагнення бути ідеальним пастирем зводилося до суворого контролю за дотриманням канонічних правил, християнських норм і до покарань за будь-які відступи від них. Усе це обернулося тим, що люди зненавиділи священника, котрий нехтував їхні інтереси й потреби, не розумів слабкостей, був категоричним і непоступливим. Отже, не християнською любов'ю, а приписами й нормами керувався панотець у своїй діяльності, а тому вона була безрезультатною і викликала спротив пастви. Відсутність любові заповнює ненависть: «...моя щира горлива відданість церкві й установленим приписам та законам швидко переродилась у ненависть до людей... не вони, а я почав сходити з праведного шляху, за що й був, вважаю, достойно покараний» [19, 699].

В. Шевчук показує свого героя на тому етапі, коли пережите вже осмислено, зроблено певні висновки, усвідомлено власну провину, однак змінити щось неможливо, тому й доводиться жити з тягарем на душі. Воліючи спілкуватися з деревами, а не з людьми, панотець звертається

до них, але насамперед до самого себе: «— Не думайте, що лихі вчинки пропадають. Не думайте, що, коли ви забули про вчинене вами зло, воно вмерло. Не думайте, що тої Ваги не існує. Не думайте, що таємне можна сховати» [19, 646].

Духовний світ священника позбавлений морально-психологічної рівноваги, натомість гармонійним і прекрасним є світ природи, який має видимий і метафізичний виміри. Останній не так жахає, як зачаровує незбагненністю й розкривається у видіннях обох героїв:

...диво дивне бачу: листя на дерево повертається і ростуть на ньому соковиті плоди. Все небо срібними яблуками покривається, а місяць серед них аж тремтить... <...> Не міг не помолитися його позачасовій глибині, не міг, зрештою, не зирнути в очі сумного брата мого — Ведмедюка. Чи ж можу, я, брате, прошепотів, спитатись у тебе, які зорі супроводжують долі таких, як я? <...> ...побачив і справді серед неба пару очей, з яких потік раптом густий червоний пучок проміння [19, 661—662].

Прибулець називає Ведмедюка (сузір'я Скорпіона) своїм сумним братом, веде подумки з ним розмови [19, 747], бо, очевидно, народжений під цим знаком. Саме в період його панування в небесному циклі герой має зробити вибір: залишитися в лісі чи повернутися у світ людей. Астральна символіка крізь призму сприйняття героїв увиразнює непізнаванність усесвіту, його циклічність, а також дієвість принципу причин і наслідків, що поширюється й на їхнє життя. Роздуми героїв про світ суголосні міркуванням А. Камю, який зазначав: «Я не знаю, чи закладений у цьому світі зміст, який його перевершує. Але я знаю, що мені цього змісту не збагнути і що нині я не можу його пізнати» [8, 47]. Для персонажів повісті В. Шевчука беззаперечною є не лише обмеженість людського пізнання, незбагненність світу, а і його безмір, на тлі якого загострюється відчуття таємничості, а також поглиблюється тривога від усвідомлення непевності, незахищеності й трагізму людського існування. Водночас герої переживають єдність зі світом природи; цей стан зумовлюють не лише особливості їхнього життя у вовчій шкурі, а й метафізична спорідненість із усім сущим: «Ніжна печаль, відчуття осені, яка йде не тільки на світ, а й на тебе; відчуття, що ти дерево, і листя твоє падає червоними згустками крові. Подумав, що те листя — це хвилини, які приносили біль» [19, 752—753]. Здатність за видимим бачити приховане, відкривати в собі частину всесвіту герої віднаходять після випробувань та страждань, пережитих у вовчій шкурі. Тобто досягнена здатність пізнавати суще вказує на перехід від несправжнього існування до своєї істинної сутності («Бачив спіралі, які викреслювали сніжини, ніби писалася велика книга буття й небуття. По-своєму розумів той тайнопис, відгадував складну формулу неба й помалу прочитував її. <...> ...там, угорі, теж є свій дах, дах над дахом, там, угорі, ще не одна куля, — безмежність, а в ній більше чи менше обмеження» [19, 712, 749]).

Якщо роздуми і висновки прибульця переважно зосереджені на самопізнанні, досягненні сенсу, пов'язаного з його власною долею, то рефлексії священника ширші, стосуються пізнання людини, істини, всесвіту: «Істина безначальна, читальнику. Небо наділило нас силою світлою й темною:

одна — відбиття днів наших, а друга — ночей. Не може людина жити тільки в світі добротності, як не може світити цілу добу над головою сонце» [19, 655]. Такі роздуми, попри їх суголосність бароковому принципу «поєднання непоєднуваного», мають виразно екзистенційний характер: амбівалентність усього суцього ставить людину перед необхідністю вибору між несправжнім існуванням (гонитвою «до багатства, маєтків, солодких страв, пишної одежі» [19, 655]) і справжнім буттям, творення якого, боротьба за яке залежить від самої людини («Кажуть, що це диявол воює так за наші душі, а мені здається, що воюємо ми самих себе. Що це воює ніч наша на день, добро наше на зло і навпаки» [19, 655]).

У контексті роздумів панотця екзистенційні ідеї поглиблені християнським підтекстом (боротьба добра і зла в людській душі), світоглядними домінантами барокового мислення (принцип «поєднання непоєднуваного») та ідеями Г. Сковороди (самопізнання і свобода як шлях до душевного спокою). У цьому ж річищі розгортаються думки героя про істину: вона безначальна, загальна й належить до простору духу та свободи:

Не думай, що у світі не існує істини або їх існує стільки, що вони одна одну побивають. <...> Істина є. Але вона не в розумі кожного з нас, а в розумі всіх загалом. Вона вивіряється не досвідом кожного з нас, а досвідом усіх загалом. Її не візьмеш у жменю, її не запишеш у книзі як вислів, вона живе як дух. Її не посилить зловити жодна людина у світі... <...> ...хто ловить її і хоче служкою для себе зробити, той ніколи її не пізнає [19, 678].

Істинне все, що пов'язане з добром, совістю, каяттям, самопізнанням, свободою, мудрістю: істина «ховається в сумлінні людському, вона ховається в каятті. Вона має коренем бажання людини стати доброю у світі і творити добро. Вона навідує нас у безсонні ночі і велить передивитися своє життя» [19, 679]. Ототожнюючи істину з мудрістю, добром і свободою, панотець осягає основи людського буття, окреслює шлях до справжнього існування людини через сумніви («...хто сумнівається, на стежку правди ступив» [19, 679]), страждання, пошук і пізнання. Саме пошук творить сенс, не мета, а шлях до неї стає справжньою цінністю. У роздумах священника про істину («Хай стане вона золотим птахом твого саду, і не намагайся посадити того птаха у клітку, хай і золоту» [19, 679]) доволі виразні відгомони поглядів Г. Сковороди, які В. Шевчук часто проектує і на власне життя [див.: 18, 397]. Рефлексії героїв повісті суголосні й з ідеями А. Камю, зокрема про сенс шляху й праці Сізіфа. Проте духовні пошуки персонажів не видаються марними, адже письменник не стверджує безцільне й безнадійне бунтарство. Він, як слушно зазначає Л. Тарнашинська, «творить не камюсівську “людину бунтівну”, а Шевчукову “людину нескорену”, розвиваючи і збагачуючи погляди екзистенціалістів сковородинівською філософією» [16, 190].

Значне місце в роздумах героїв займає тема амбівалентності людської природи. Як особа епохи Бароко, належна до церкви, панотець доходить висновку: «...не буває в світі чистих, не битих лихими пристрастями... <...> Без гріха не живе людина... та й гріхи неодномірні бувають»

[19, 655, 673]. Думки про поєднання в душі людини світла і темряви в героя виникають не лише під час спостережень — вони постають насамперед на основі особистого досвіду. Усвідомлення суперечностей людської натури дає змогу зрозуміти мотивацію вчинків, визнати неможливість їх однозначної оцінки. «...добре діло моє чинилося від поганого» [19, 660], — констатує панотець, згадуючи історію з козаком, у якого він відібрав одяг, тим самим «наставивши його на істинну дорогу» [19, 659]. Найвиразніше ідею амбівалентності людської природи актуалізує образ вовкулаки. Звірина зовнішність приховує живу людську душу, з її переживаннями, почуттями. Вовкулака змушений жити як тварина, що повсякчас викликає в нього несприйняття, відчай. Іноді йому здається, що й у вовчій шкурі теж «жити можна», звільнившись від «важкої мудрості світу» [19, 674]. Його питання-роздум — «Чи не ліпше отак мотатися по колу, знаючи, що кожної хвили можна прискочити до недоїдених решток» [19, 675] — крізь призму філософії екзистенціалізму сприймається як формула несправжнього існування людини в абсурдному світі, своєрідного бігу по колу задля задоволення матеріальних та фізіологічних потреб, із марними (бо неправильними) спробами подолання буденності. Поняття будня, на думку Л. Тарнашинської, «є найближчим до поняття абсурду» [16, 191]. Показові в цьому контексті міркування героя-вовкулаки, у яких не лише йдеться про спроби подолати будень, а й лунає застереження щодо способів боротьби: «Будень з'їдає нас, отож ми й воюємо з ним: бенкетами, весіллями, пиятикою, війнами й розпустою. Тоді і вкрадається нам у душу темна сила, що каламутить душі, бо ми замість вивищуватися над буднем, падаємо нижче від нього» [19, 732]. Загалом, міфологічний сюжет про вовкулаку для В. Шевчука став вдячною канвою для роздумів про природу людини, у якій поєднано протилежні первні, про трагізм як іманентну основу її екзистенції, про силу і слабкість людського духу. Такі міркування письменник найчастіше вкладає в уста панотця з Гапонівки, обравши для них форму записів, які той веде на основі пережитого й переосмисленого. Роздуми й висновки священника переважно суголосні тези А. Камю: «...людина залишається для нас вічною загадкою і завжди зберігає в собі те щось, що вперто вислизає від нас» [8, 14]. Герой так само визнає, що остаточне пізнання істини та душі неможливе: «...людина — це не проста істота, яка тільки живе й розмножується. Вона відає про таїну себе і в собі, і ця таїна — теж образ істини, яка навідує нас» [19, 679]. Водночас, попри амбівалентність усього суцього та суперечливість і загадковість душі, є те, «чого людина в цьому світі, в якій би вона шкурі не жила, таки губити не повинна» [19, 713].

Взаємозв'язок доль обох героїв повісті увиразнює значення Іншого в житті окремої людини, у процесі осягнення себе і світу. За словами Ж.-П. Сартра, «шлях до внутрішнього проходить через іншого. <...> ...буття-для-іншого з'являється як необхідна передумова мого ж буття для мене» [15, 345, 347]. Значення Іншого, потребу в Іншому, цінність спілкування прибулець розуміє лише тоді, коли опиняється сам у лісі, у вовчій шкурі, але з душею і мисленням людини. Він відчуває гостру необ-

хідність бути почутим кимось: «...я, зрештою, повинен комусь розказати про те, що зі мною сталося» [19, 647]. Бажанням не лише вгамувати душевну тривогу, а й знайти розуміння, відгук, керується й панотець, коли записує пережите. Попри його твердження («...мережачи ці рядки, я все-таки не зважаю на тебе, мій майбутній читальнику... <...> Ніхто й ніколи не навчить тебе, коли не навчиш себе сам. Ніхто ніколи не вилікує твоїх душевних мук, коли не вилікуєш їх сам» [19, 654, 679]), він повсякчас звертається до уявного адресата (тут письменник використовує притаманний поезії бароко ораторський прийом апелювання до читача), тобто прагне бути почутим, зрозумілим. Хоча священник схильний усамітнюватися й бажає «відійти світ за очі» [19, 655], проте він, як і прибулець, потребує Іншого — щоб краще зрозуміти самого себе, свої почуття. Адже «присутність іншого по той бік моєї непроявленої межі може бути мотивацією мого повторного осягнення мене-самого як вільної самості. <...> Існування іншого розкриває мені буття, яким я є...» [15, 411, 507]. Потребу Іншого панотець реалізує на папері, ведучи свої записи: «Думки крутяться в моїй голові роєм, зчеплюються поміж себе, потребують виливу, отож я можу позбутися їх тільки так — у розмові на папері... <...> Я хочу написати тобі, читальнику, кілька повчань. <...> ...мені є потреба їх висловити, бо це повчання не тільки для тебе, а й передусім для мене самого» [19, 656, 678]. Ця ж потреба виявляється в його незвичному бажанні висповідатися прибульцеві.

З погляду екзистенціалістів, людина вільна у своєму виборі, проте від її вибору залежить доля Іншого, тобто, за Ж.-П. Сартром [15, 412], ідеться про відповідальність за існування Іншого. Від вибору, перед яким постають герої повісті, теж залежить доля Іншого, тому такий складний він для прибульця; важкий тягар здійсненого вибору несе на своїй душі панотець.

Інтуїтивні відчуття, потреба Іншого, сповіді, бажання зрозуміти сенс того, що сталося, приводять прибульця в Гапонівку до душпастиря. Під час сповіді вони обидва, спочатку на ірраціональному рівні, відчують зв'язок один з одним: «Тоді поміж них ніби пробігла іскра. Ніби впізнали один одного... <...> ...непомітний вогонь, що спалахнув ув очах прибульця, у дивний спосіб перелився в панотця, і той раптом з'явився» [19, 627]. Схожість пережитого у вовчій шкурі породжує у священника відчуття, що він не лише слухає сповідь прибульця, а й сам сповідається перед ним («Часом тратив відчуття: чи розповідає прибулець, а чи він сам» [19, 742]). Сповідь перетворюється на розмову, в якій кожен розповідає свою історію, яка, проте, виявляється спільною для них: «Були обоє сповідниками і сповідальниками водночас і не вражалися з того, що в них виходила сповідь навзаєм» [19, 742]. Спільність історії зумовлює спорідненість мови, а відтак взаєморозуміння. У сповіді-розмові панотець, зайнявши місце сповідальника, має нагоду покаятися перед прибульцем й усвідомити, що «збагнути й пізнати власну вину — це і є сповідь!» [19, 745].

У цьому контексті увиразнюється проблема рецепції Іншого й себе Іншим. Зовнішність домінує у сприйнятті людини, натомість на її вну-

трішній світ зважають рідко, бо він прихований, таємничий для ближніх, а часто і для самої людини («Хто пізнає, що заховано в серцях наших, — думав я, — визначає ж нас шкура, яку носимо» [19, 682]). Тому за вовчою шкурою люди не здатні побачити людську сутність, не можуть упізнати у вовкулаці свого односельця, жахаються його — це пережив прибулець під час спроб установити контакт із людьми й намагаючись повернутися до рідного дому. Та ж проблема — сприйняття себе Іншим, а також інтеграція у світ людей — гостро постала перед панотцем, коли він знову набув людської подоби, але мав такий вигляд, який не давав йому змоги з'явитися перед чужі очі й бути прийнятим у суспільство.

Екзистенційний зміст повісті поглиблений християнськими ідеями, біблійними алюзіями, що ще раз засвідчує сутнісну суголосність філософії екзистенціалізму і християнського світогляду. Обидва герої твору проходять шлях від усвідомлення власних провин та абсурдності буття до каяття і спокути. На власній долі герої переконуються, що за вчинений морально-етичний переступ буде покарання, адже все має свої причини й наслідки: зло повертається злом, а добро — добром. Християнські мотиви, біблійні образи увиразнюють й унаочнюють ідею самопізнання, повернення героїв до свого істинного буття. Зокрема, з екзистенційною проблематикою віднайдення людиною самої себе суголосний мотив блудного сина, мистецьки трансформований і в інших творах В. Шевчука [див. докладніше: 10; 14]. Побувавши у вовчій шкурі, пройшовши шлях страждання й самоосмислення, панотець почувається «марнотратним сином» [19, 684], який нарешті вертає до рідної домівки, тобто до свого справжнього існування. Уже в іншому світі й сенсі відкриваються для нього звичні, здавалося б, речі: «...тисячі дрібниць, які існували, майже не торкаючись свідомості, стають до болю дорогі...» [19, 684]. Набуття знову людської подоби, повернення додому після пережитих страждань для панотця є також своєрідним воскресінням, а тому образне порівняння його дружини — «Тебе ніби з хреста знято» — для нього набуває майже буквального змісту: «Мене і знято з хреста...» [19, 685]. Аналогії між прибульцем, який прийшов із тягарем свого страждання на сповідь, та образом Христа, який несе свій хрест, виникають у свідомості священника: «...впізнав він того чоловіка, адже це він прийшов до нього на сповідь, адже це панотець поклав йому на плечі цього важкого дубового хреста» [19, 708].

Екзистенційний контекст повісті увиразнюють художня образність і стилістичні засоби. Наприклад, відчуття тривоги, непевності, загрози зумовляють образне сприйняття прибульцем навколишнього світу: сільські хати йому видаються «білими, накритими солом'яними капелюхами головами, які мірно похитувались у смерку, готові покотитися у безвідь. <...> Здалося, хати вечеряють цим сутінком і людьми — від того стіни поколихувалися, ніби дихали» [19, 626, 627]. Невпинний плин часу, його незворотність і водночас циклічність відтворено за допомогою оригінальної художньої рецепції знаків зодіаку [19, 723—725]. Завдяки стилістичним прийомам формується ефект загадковості, що зумовлює

поширення екзистенційних почуттів тривоги, невизначеності не лише на текстуальному, а й на рецепційному рівні. Використовуючи притаманний бароковій поетиці принцип недомовленості, письменник інтригує читача. Наприклад, герой-наратор зауважує, що він на щось натякає [19, 630], або ж резюмує, апелюючи до читацької здогадливості: «Що то за Прірва, не спішу тобі пояснювати, згодом, може, втямиш те сам...» [19, 654]; «Це гріх, я знаю, але він іде од відчуття іншого гріха — того, про який тобі, читальнику, лукаво не оповідаю...» [19, 671]; «Поки що не оповідаю тобі, читальнику, що я вчинив... <...> Зумисно пишу плутано. Вибач мені, читальнику, що не все прояснюю тобі: несила це мені. Те, що лишається недоказане, мені відоме, а ти, коли мудрий, здогадуйся» [19, 673]. Окремі «недоказані» фрагменти такими й залишаються, зумовлюючи відкритість фіналу та формуючи простір для подальших можливих інтерпретацій цього містично-міфологічного й філософського тексту.

Отже, ідеї екзистенціалізму відіграють ключову роль у моделюванні образної і тематичної систем повісті В. Шевчука «Сповідь», виявляють тісний зв'язок із міфологічними, християнськими, необароковими змістовими контекстами твору. Демонологічний у своїй основі образ вовкулаки постає в оригінальній авторській версії і набуває виразно філософського змісту, розкриваючи амбівалентність людської природи, репрезентуючи шлях від абсурдного існування до істинного буття, що пролягає через страждання, пізнання, каяття та спокуту. Усвідомлення абсурду, переживання ряду екзистенційних почуттів і станів — це ніби сходинки на шляху героїв до своєї справжньої сутності, до виходу з одновимірної площинності власного існування. Важливим чинником на цьому шляху є вибір, який набуває значення межової ситуації, у якій найповніше розкривається сутність людини, сила чи слабкість її духу, визначається подальший шлях. Образи прибульця та панотця, їхні страждання та переживання у процесі осягнення самих себе, світу, істини, Іншого засвідчують прагнення письменника не лише пізнати людину, складну діалектику її душі, а й ствердити її суб'єктність, унікальність її екзистенції, а також зрозуміти людину, а отже, виправдати. Ідея долання абсурду через самопізнання, необхідність творення сенсу власного буття, ствердження вільного вибору людини, цінності та неповторності її екзистенції споріднює прозу В. Шевчука як із філософією екзистенціалізму, так і з антропоцентричними тенденціями національного і світового художньо-філософського дискурсу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Багрий Р.* Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого // *Сучасність*. 1988. № 11 (331). С. 18—34.
2. Валерій Шевчук: «Ліпше бути ніким, ніж рабом» // *Тарнашинська А.* Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї. Київ: Унів. вид-во «Пульсари», 2001. С. 78—91.
3. *Горнятко-Шумилович А.* Боротьба за «автентичну людину»: Проза Валерія Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму. Львів: Каменяр, 1999. 49 с.

4. *Городнюк Н.* Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти. Київ: Твім інтер, 2006. 216 с.
5. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Кочура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський: ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
6. *Іванов П.* Кое-что о вовкулаках и по поводу их // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія / упоряд., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова. 2-ге вид. Київ: Либідь, 1991. С. 505—511.
7. *Лларіон, митрополит.* Дохристиянські вірування українського народу: Іст.-реліг. моногр. Вид. 2-ге. Київ: АТ «Обереги», 1994. 424 с.
8. *Камю А.* Міф про Сізіфа. Бунтівна людина / пер. з франц. О. Жупанського. Харків: Фоліо, 2022. 446 с.
9. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
10. *Мироненко А.* Трансформація мотиву «блудного сина» у романі Валерія Шевчука «Темна музика сосон» як засіб творення гіпертексту // «Волинь-Житомирщина»: Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. Житомир: Поліграфічний центр ЖДУ, 2004. № 12. С. 68—74.
11. *Плачинда С.* Словник давньоукраїнської міфології. Київ: Український письменник, 1993. 63 с.
12. *Прилітко І.* Необарокові стратегії текстів Валерія Шевчука (на матеріалі повістей «Сповідь» та «Розсічене коло») // Наука і сучасність: Збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. Том 54. С. 184—190.
13. *Прилітко І.* Проза Валерія Шевчука: проблеми ідіографії: монографія. Київ: Логос, 2009. 176 с.
14. *Прилітко І.* «Текст як конденсатор культурної пам'яті»: інтертекстуальний простір прози Валерія Шевчука // Слово і Час. 2020. № 2. С. 33—54.
15. *Сартр Ж.-П.* Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології / пер. з фр. В. Лях, П. Тарашук. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 854 с.
16. *Тарнашинська А.* Художня галактика Валерія Шевчука: Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури. Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. 224 с.
17. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
18. *Шевчук В.* Сад житейський думок, трудів та почуттів: Автобіографічні замітки // *Шевчук В.* Темна музика сосон: Роман. Сад житейський думок, трудів та почуттів: Автобіографічні замітки. Київ: Акцент, 2003. С. 333—444.
19. *Шевчук В.* Сповідь // *Шевчук В.* Чотири романи: романи і повісті. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2013. С. 625—756.
20. Existentialism // Stanford Encyclopedia of Philosophy / ed. Edward N. Zalta. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/existentialism/#pagetopright> (11.11.2022).
21. *Webber J.* Rethinking Existentialism. Oxford: Oxford University Press, 2018. 244 p.

Отримано 26 вересня 2022 р.

REFERENCES

1. Bahrii, R. (1988). Motyvy ekzystentsiializmu i absurdu u tvorakh V. Shevchuka ta M. Osadchoho. *Suchasnist*, 11(331), 18—34. [in Ukrainian]
2. Valerii Shevchuk: "Lipshe buty nikym, nizh rabom" (2001). In L. Tarnashynska, *Zakon piramidy: Dialohy pro literaturu ta sotsiokulturnyi klimat dovkola nei* (pp. 78—91). Kyiv: Universytetske vydavnytstvo "Pulsary". [in Ukrainian]

3. Horniatko-Shumylovych, A. (1999). *Borotba za "avtentychnu liudynu": Proza Valerii Shevchuka yak viddzherkalennia ekzystentsializmu*. Lviv: Kameniar. [in Ukrainian]
4. Horodniuk, N. (2006). *Znaky neobarokovoï kultury Valerii Shevchuka: komparatyvni aspekty*. Kyiv: Tvim inter. [in Ukrainian]
5. Kotsur, V. P., Potapenko, O. I., & Kuibida, V. V. (Eds.). (2015). *Entsyklopedychnyi slovnyk symboliv kultury Ukrainy* (5nd ed.). Korsun-Shevchenkivskiy: FOP Havryshchenko V. M. [in Ukrainian]
6. Ivanov, P. (1991). Koe-cho o vovkulakakh i po povodu ikh. In A. P. Ponomarov (Ed.), *Ukrainitsi: narodni viruvannia, poviria, demonolohiia* (2nd ed., pp. 505—511). Kyiv: Lybid. [in Russian]
7. Ilarion, mytropolyt. (1994). *Dokhrystyianski viruvannia ukrainskoho narodu: Istorychno-relihiina monografii* (2nd ed.). Kyiv: AT "Oberehy". [in Ukrainian]
8. Camus, A. (2022). *Mif pro Sizyfa. Buntivna liudyna* (O. Zhupanskyi, Trans.). Kharkiv: Folio. [in Ukrainian]
9. Kovaliv, Yu. (Ed.). (2007). *Literaturoznavcha entsyklopediia* (Vols. 1—2, Vol. 1). Kyiv: VTs "Akademiia". [in Ukrainian]
10. Myronenko, A. (2004). Transformatsiia motyvu "bludnoho syna" u romani Valerii Shevchuka "Temna muzyka sosen" yak zasib tvorennia hipertekstu. *"Volyn-Zhytomyrshchyna": Istoryko-filolohichniy zbirnyk z rehionalnykh problem*, 12, 68—74. [in Ukrainian]
11. Plachynda, S. (1993). *Slovnyk davnoukrainskoi mifolohii*. Kyiv: Ukrainskyi pysmennyk. [in Ukrainian]
12. Prylipko, I. (2006). Neobarokovi stratehii tekstiv Valerii Shevchuka (na materialii povistei "Spovid" ta "Rozsichene kolo"). *Nauka i suchasnist: Zbirnyk naukovykh prats Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova*, 54, 184—190. [in Ukrainian]
13. Prylipko, I. (2009). *Proza Valerii Shevchuka: problemy idiografii: monografii*. Kyiv: Lohos. [in Ukrainian]
14. Prylipko, I. (2020). "Tekst yak kondensator kulturnoi pamiaty": intertekstualnyi prostir prozy Valerii Shevchuka. *Slovo i Chas*, 2, 33—54. [in Ukrainian]
15. Sartre, J.-P. (2001). *Buttia i nishcho: Narys fenomenolohichnoi ontolohii* (V. Liakh, & P. Tarashchuk, Trans.). Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy". [in Ukrainian]
16. Tarnashynska, L. (2001). *Khudozhnia halaktyka Valerii Shevchuka: Postat suchasnoho ukrainskoho pysmennyka na tli zakhidnoieuropeiskoi literatury*. Kyiv: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy. [in Ukrainian]
17. Shynkaruk, V. (Ed.). (2002). *Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk*. Kyiv: Abrys. [in Ukrainian]
18. Shevchuk, V. (2003). Sad zhyteiskiy dumok, trudiv ta pochuttiv: Avtobiografichni zamitky. In V. Shevchuk, *Temna muzyka sosen: Roman. Sad zhyteiskiy dumok, trudiv ta pochuttiv: Avtobiografichni zamitky* (pp. 333—444). Kyiv: Aktsent. [in Ukrainian]
19. Shevchuk, V. (2013). Spovid. In V. Shevchuk, *Chotyry romany: romany i povisti* (pp. 625—756). Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA. [in Ukrainian]
20. Existentialism. In Edward N. Zalta (Ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/entries/existentialism/#pagetopright>
21. Webber, J. (2018). *Rethinking Existentialism*. Oxford: Oxford University Press.

Received 26 September 2022

Iryna Prylipko, doctor of philology, docent
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: iprylipko@ukr.net
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3095-9434>

VALERII SHEVCHUK'S STORY "CONFESSION" THROUGH
THE PRISM OF THE PHILOSOPHY OF EXISTENTIALISM

The paper analyzes V. Shevchuk's story "Confession", in particular tracing the peculiarities of literary representation of ideas and motives of existentialism on the substantive and figurative levels. The focus is on the relationship between the philosophical, mythological, Christian, and neo-baroque plot/content and idea/image contexts of the work. The image of a werewolf in the creative interpretation of V. Shevchuk combined demonological and philosophical content, embodied the idea of the mystery and ambivalence of human nature, the tragedy of existence in the world, and also became an original illustration of the path from absurd existence to a true one. The existential context of the story is highlighted by the analysis of the feelings and states experienced by the heroes: despair, longing, metaphysical horror, alienation, etc. The way taken by both heroes runs through suffering, self-discovery, remorse, and redemption. It is their way to themselves and a way out of the one-dimensional plane of absurd existence, a process of creating the meaning of their own existence. An important stage on this path is the choice, which acquires the significance of a special borderline situation, in which the theme of the tragedy of human existence is actualized and the essence of man, the strength and weakness of his spirit, the desire for freedom are being most fully revealed. The original plot, compositional, narrative, and figurative structure of the story contributes to the unfolding of different time layers, furthers in-depth reflection of the inner world of the heroes and their moods, which create the context for the themes of human knowledge of oneself, the others, the world, and the truth. The historical, mythological, and philosophical story "Confession" testifies to V. Shevchuk's desire not only to know a person and the complex dialectics of a personal inner world but also to affirm the uniqueness and value of human existence; like in his other works, the writer tries to understand and therefore to justify a person.

Keywords: existentialism, absurdity, existence, cognition, choice, image, idea.



ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.62-80>
УДК 82+7.038.53:77

Тетяна РЯЗАНЦЕВА, доктор філологічних наук,
старший науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001
e-mail: tari1602@ukr.net
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2581-5866>

ІНТЕРМЕДІАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛЮЧОВИХ ТЕМ МЕТАФІЗИЧНОЇ ПОЕЗІЇ (НА ПРИКЛАДІ АРТПРОЄКТУ «МОРЕ — ТУТ. ВІДСУТНІСТЬ ЯК ПРИСУТНІСТЬ»)

На матеріалі двох фотопоетичних розділів міжнародного мультимедійного артпроєкту «Море — тут. Відсутність як присутність» (2020) розглянуто особливості новітніх творчих підходів до розробки традиційних тем метафізичної поезії (стосунки людини з Богом, смерть і час). Окреслено ключові характеристики метафізичної поезії та фотопоезії, притаманні їм типи інтермедіальних взаємодій. З'ясовано, що застосування інтермедіальних стратегій демонструє життєздатність усталених тематичних потрактувань і виявляє елементи новаторства, а також відповідає провідній стилістичній тенденції метафізичної поезії — економити засоби вираження у прагненні сягнути найвищого рівня динаміки і драматичної напруги.

Ключові слова: метафізична поезія, фотопоезія, інтермедіальність, тема, інтерпретація.

У літературі та мистецтві існує низка «вічних» тем, пов'язаних із реаліями, які сполучають у собі матеріальний і духовний плани буття (смерть, час, кохання, релігія).

Цитування: Рязанцева Т. Інтермедіальна інтерпретація ключових тем метафізичної поезії (на прикладі артпроєкту «Море — тут. Відсутність як присутність») // Слово і Час. 2023. № 1 (727). С. 62—80. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.01.62-80>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Вони перебувають у центрі уваги метафізичної поезії — літературної течії, породженої, але не обмеженої добою Бароко.

Метафізична поезія, основна мета якої, за визначенням Джеймса Сміта, — «вхопити реальність» [26, 276]¹, відома як своїм пильним інтересом до наукових відкриттів, так і активною взаємодією з візуальними мистецтвами. Рекурентний характер цього феномену передбачає його здатність до розвитку й оновлення на рівні тематики, поезики й творчих практик.

Відтак логічно буде поставити питання: як це літературне явище реагує на розширення палітри медіа, спричинене технічним прогресом? чи будуть новітні технології і засновані на них творчі практики, зокрема інтермедіальна за своєю природою фотопоезія, плідними для інтерпретацій ключових метафізичних тем? Іншими словами: чи може поет, озброєний нині не лише пером і папером, але також фотокамерою і комп'ютерними технологіями, побачити нові грані кохання, смерті, часу, стосунків людини з Богом? Пропонована стаття є спробою відповісти на ці питання шляхом аналізу двох фотопоетичних розділів з міжнародного мультимедійного артпроєкту «Море — тут. Відсутність як присутність» («The Sea Is Here: Absence as Presence», 2020) [19].

Інтермедіальний характер аналізованих творів, їх тематичні та композиційні особливості визначили теоретико-методологічні орієнтири дослідження. До них належать: праці теоретиків інтермедіальності — Вернера Вольфа, Ірини Раєвські та ін.; базові статті Дж. Сміта і Франка Варнке з проблем метафізичної поезії; дослідження циклізації поетичних творів Рольфа Фігута; культурологічні рефлексії Ролана Барта і Сюзан Зонтаг із проблем фотографії; праці Ніколь Булестро, Майкла Нотта, Роберта Крофорда і Нормана Макбіта з історії й теорії фотопоезії [3; 4; 6; 18; 22; 23; 25; 26; 27; 28; 29; 30]. Враховано також дефініції та спостереження української фотопоетки Вікторії Хоню [1]. У роботі з матеріалом застосовано підхід «близького читання» (*close reading*).

Почнемо з короткого окреслення особливостей метафізичної поезії та фотопоезії, зупиняючись лише на тих із них, які є важливими в контексті дослідження.

Художня специфіка метафізичної поезії пояснюється її бароковою генезою. Передовсім вона відтворює реальність як щось хаотичне, мінливе, зрадливе; разом із тим пильно вдивляється у світ, намагаючись дешифрувати і систематизувати його видимі прояви. Їй властиві динаміка, напруженість думки й вислову.

Фокус уваги авторів-метафізиків зосереджений на людині, котра драматично поєднує у собі матеріальний і духовний плани існування. Поети прагнуть висловити суперечливі почуття, які супроводжують певні інтелектуальні дії, вхопити єдність думки та емоції.

Проблематику таких творів можна звести до системи опозицій, центром якої є протиставлення минушого матеріального сталому духовному. Спираючись на них, метафізична поезія опрацьовує кілька усталених

¹ Якщо не зазначено інакше, переклади назв і цитат — мої.

тем, специфіка яких дозволяє інтерпретувати їх безкінечно: смерть і час, віра, кохання і краса, самотність. Усталеність тем і проблематики — один із виявів тенденції до економії художніх засобів у пошуку лаконічності та підвищення рівня драматичної напруги.

У пропонованій розвідці увагу зосереджено на розробці двох ключових тем (смерть і час, віра) засобами фотопоезії, тому слід виокремити кілька важливих тематичних акцентів, які кристалізувалися у новітніх інтерпретаціях або зазнали суттєвих змін. Ідеться про пошук «приватного контакту з Божественним» (Ф. Варнке) [28, 275] і намагання осягнути власний релігійний досвід як стрижневу особливість розробки теми віри, а також зосередженість на взаємодії смертного / безсмертного у людській істоті та розуміння пам'яті як інструменту безсмертя у розробці теми смерті й часу.

Барокова віра у дієвість візуального впливу, поєднана із визнанням зрадливості фізичного зору, пояснює властиве метафізичній поезії прагнення унаочнити духовне та застосувати творчі практики, пов'язані з візуальними мистецтвами. Найважливішими серед них є різні види описів і семантична гра, яка, подібно до візуальної анаморфози, «дозволяє тому, що перебуває поза полем нашого зору, потрапити нам на очі й у свідомість» [5]. Мета її застосування — виявляти прихований зміст за умови прийняття певної точки зору [див.: 7]. При цьому працює все, що змушує перечитувати тексти у пошуках нових сенсів: омоніми, омографи, деконструкція ідіом тощо.

Ключовим тропом метафізичної поезії є особливий тип метафори — метафізичний концепт (*metaphysical conceit*, термін Дж. Сміта)². На думку британського вченого, метафізичний концепт — метафора, заснована на поєднанні протилежних зовні понять у нове, динамічне ціле, частини якого зберігають індивідуальні, суперечливі риси [26, 272—274]. Зміст такої метафори виходить на новий семантичний рівень порівняно зі змістом її складових. Характерні приклади цих поєднань можна знайти у творах іспанського письменника першої половини XVII ст. Франсіско де Кеведо, який осмислював життя як замасковану смерть: «жива смерть», «жити мертвим» тощо. У метафізичній поезії XX ст. звертає на себе увагу презентація духовного переродження як «воскресної загибелі» у творчості Олекси Стефановича.

Зрозуміло, що успіх подібних практик неможливий без співпраці з читачами. Метафізична поезія орієнтується на добре підготовлену аудиторію, здатну отримати насолоду від вишуканої образності, насиченої семантичної гри, ремінісценцій та алюзій.

Поєднання поетичних текстів із фотографічними зображеннями як особлива форма мистецької взаємодії відома з середини XIX ст., але по-

² Аби уникнути термінологічної невизначеності, у дослідженні використовується іспанізована версія терміна. Метафізичний концепт як літературознавче поняття, що окреслює особливий тип метафори, відокремлюється від латинізованої форми терміна («концепт»), яка має дуже широку палітру значень, залежно від сфери застосування: у філософії, лінгвістиці, мистецтвознавстві, маркетингу тощо.

няття «фотопоезія» (*photopoem*) з'явилося лише 1936 р. у назві книжки Констанс Філіпс «Фотопоезії: Група інтерпретацій через фотографії» [див.: 22, 2].

Роком раніше французький поет Поль Елюар і американський фотограф Мен Рей видали збірку «Легко» (1935), у якій поетичні тексти були поєднані з чорно-білими світлинами, моделлю яких стала дружина Елюара. Французька дослідниця Н. Булестро визначає такий формат як «фотопоема» (*photopoème*), розуміючи під цим «нову форму ілюстрованої книжки» [4, 163].

Згодом подібні проекти реалізували Інджі Гейслер і Тоен у Чехії («З твердині снів. Матеріалізовані поезії», 1940), Бертольд Брехт («Буквар війни», 1945) та інші автори [див.: 21]. Загалом, це явище стабільно розвивалося на європейському й американському ґрунті протягом усього ХХ ст. у формі книжкових публікацій та виставок, а нині потрапило у фокус уваги науковців.

Дослідники і практики фотопоезії пропонують різні дефініції цього феномену. Спираючись на його конструктивні особливості, Енді Стаффорд говорить про «щільно пов'язані, хоча й не злиті воедино» образи і тексти [цит за: 22, 3]. Н. Булестро, за спостереженням М. Нотта, пропонує рецептивне визначення фотопоезії, вбачаючи у ній особливу практику читання / розглядання [22, 2], де «значення прогресує відповідно до взаємодії написаного із зображеним: читання снується між перехрещених значень тексту й образу» [4, 164]. Українська дослідниця й фотопоемка В. Хоню (літературний псевдонім — Вікторія Осташ) говорить про «синтетичний вид мистецтва, що утворився на стикові художньої фотографії... і поезії... та полягає у майстерному поєднанні світлини і тексту поетичного твору в одній площині... тобто поетичний текст буквально накладається на частину фотографії, але не нівелює її мистецької якості, а навпаки — сприяє створенню нового, полімистецького цілого» [1, 110].

Поет Р. Крофорд і фотограф Н. Макбіт у «Маніфесті фотопоезії», своєрідній післямові до їхньої спільної збірки «Китайські співці» (2016), окреслюють концептуальні й практичні особливості феномену, спираючись на власний досвід мистецької колаборації [6, 68—69].

Маніфест складається з дванадцяти пунктів, але в контексті дослідження особливу вагу мають п'ять із них, зміст яких зводиться до наступного: фото і тексти повинні мати щось спільне, але не мусять буквально пояснювати одні одних; поєднання фото з текстом повинно давати ефект одкровення; зв'язки у групі фотографій, поєднаних із текстами, мають забезпечувати цілісність і багатозначність композиції. Також небажано розголошувати, де саме були зроблені фотознімки, адже це знижує рівень інтерпретаційної залученості аудиторії [6, 68—69].

М. Нотт у «Критичній історії фотопоезії 1845—2015» (2018) [22] використовує термін *photopoetry*. Відштовхуючись від дефініцій інших дослідників, науковець пропонує широке визначення цього феномену як «продукту творчої взаємодії поета і фотографа» або ж «форми фототексту, базовими елементами якого є поезія і фотографія» [22, 3]. На

думку М. Нотта, фотопоезію можна класифікувати за кількома ознаками. Залежно від форми співпраці вона поділяється на колабораційну (світлина і тексти належать двом різним особам) чи автоколабораційну (автором фотографій і текстів є одна особа). За хронологією вона може бути одночасною (поет і фотограф опрацьовують спільно обрану тему) і ретроспективною (написання текстів передуює появі фотографій або навпаки) [22, 3]. З погляду композиції можливі різноманітні форми і принципи поєднання текстів і фотографій (серія, колаж, монтаж тощо). Немає істотних обмежень і щодо поетичних форм чи фототехнік, хоча особливо вітається лаконізм (зокрема, Р. Крофорд і Н. Макбіт вважають японські хайку найбільш відповідною до фотографії поетичною формою [6, 69]).

Загалом, основним критерієм справжніх фотопоетичних творів є наявність виразної взаємодії тексту й образу [22, 3]. Можливість такої взаємодії, вважає М. Нотт, базується на образній природі поетичного тексту і фотографії. Поетична образність формується і розкривається поступово, мірою читання твору. Фотографія пропонує завершені, цілісні візуальні образи. Але у взаємодії вони, за словами дослідника, «змішуються, зіштовхуються, суперечать... увиразнюють, опираються один одному, творячи фотопоетичні образи, які, за Крофордом і Макбітом, сприяють зближенню текстів і знімків» [22, 4]. Поезія і фотографія, «незалежно одна від одної, працюють із видимим і невидимим. Їхня взаємозалежність творить щось нове і часто відмінне від того, що вони означають поодиноці» [22, 5, 11]. Тобто принцип поєднання словесної і зорової образності у фотопоезії є дуже близьким до особливостей побудови метафізичного концепту, де сполучення різнорідних реалій утворює нову динамічну цілісність, виводить на новий рівень змісту, оприявнюючи приховане.

Зіставлення метафізичної поезії і фотопоезії виявляє низку виразних концептуальних і стилістичних подібностей між ними. Обом властива пильна увага до видимих проявів реальності та її метафоризація; обидві характеризуються лаконізмом і драматизмом вислову; обидві зорієнтовані на інтерпретативну співпрацю з аудиторією; для обох ключовим моментом у побудові образності є поєднання різнорідних реалій у динамічну єдність, яка творить ефект семантичного «одкровення».

Водночас між цими мистецькими феноменами існує велика медійна різниця, зумовлена еволюцією технічних можливостей. Метафізична поезія у її, так би мовити, традиційній формі, оперує медіями першого-другого рівня (голос, перо), тоді як фотопоезія залучає і медіа третього-четвертого рівня (фотографія, інтернет-можливості). Крім того, метафізична поезія більше покладається на інтермедіальні референції (описові практики), натомість у фотопоезії домінує інтермедіальне комбінування (поєднання текстів із зображеннями).

Беручи до уваги окреслені вище подібності та розбіжності метафізичної поезії й фотопоезії, а також, враховуючи здатність першої до розвитку й оновлення (у т. ч. технічного), можна припустити, що у

XXI ст. саме фотопоезія відкриває перед метафізичною поезією «вікно можливостей», пропонує нові перспективи у розробці традиційних тем, сучасні інструменти візуалізації та шляхи заохочення співпраці з аудиторією.

Перспективність розробки ключових метафізичних тем засобами фотопоезії переконливо доводять матеріали міжнародного артпроекту «Море — тут. Відсутність як присутність». Контroversійне формулювання назви відображає основну ідею проекту, яка наближається до сфери інтересів метафізичної поезії, — дослідження складних, парадоксальних душевних станів і процесів: «Відсутність, якщо це втрата, чи брак, а чи й неможливість, недосяжність чогось, особи, місця, часу... часто відчувається досить сильно для того, аби стати на свій кшталт присутністю» [20].

Проект був реалізований американсько-німецьким видавництвом «Unimpatient.1» у друкованому й електронному форматах. Він презентує різноманітні за техніками (графіка, малярство, фотографія, фотопоезія) роботи сімнадцяти митців з країн Західної Європи, Канади і США. Редакторки проекту — Наталія Куцепова (США) і Ніна Харченко (Німеччина).

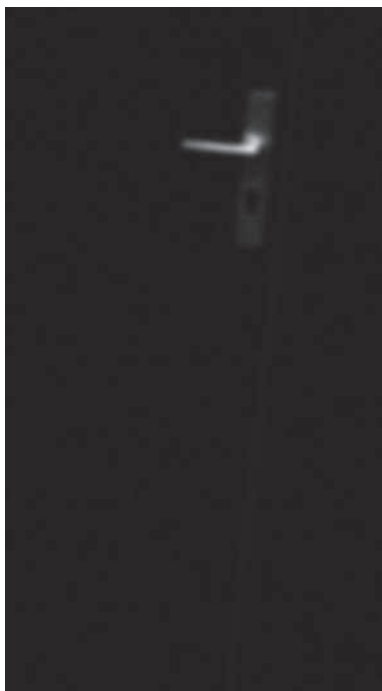
Електронна версія видання, яка слугує матеріалом для аналізу в цьому дослідженні, має елемент мультимедійності. Крім деяких інтерактивних можливостей у самій книзі, епіграф до неї (твір американського поета Едварда Естліна Каммінгса) у мережевому промо-матеріалі представлений у формі мелодекламації. Музику до неї написала Н. Харченко, а текст начитав Шон Еванс, один із двох авторів, чії роботи будуть розглянуті нижче [20].

Шон Еванс (Shaun Evans, нар. 1980) — британський актор і режисер, відомий українським глядачам головню як виконавець титульної ролі у телесеріалі «Молодий Морс» («*Endeavour*», 2012—2022). Фотографія і література — інший важливий вимір його мистецьких зацікавлень. Еванс уже двічі брав участь у друкованих проектах як автор світлин і текстів. Його дебютна публікація — фотографія з коротким текстом у «Ліверпульській мистецькій книзі» (2019). У збірці «Море — тут...» митець презентує свій фотопоетичний твір «Чудеса» («*Miracles*») [12].

У дослідженні також буде розглянуто проект «Зв'язок» («*Bond*») [8] німецької художниці Каті Дальманн (Kati Dahlmann, нар. 1969). За свідченням мисткині, це її перша фотопоетична публікація.

Загалом, усі сімнадцять робіт сучасних митців, що складають проект «Море — тут. Відсутність як присутність», є надзвичайно цікавими, але саме фотопоетичні твори Еванса і Дальманн оригінально опрацьовують ключові теми метафізичної поезії: стосунки людини з Богом, смерть і час.

Характер мистецької співпраці в обох випадках виходить за межі типології, запропонованої М. Ноттом, адже у них поєднується автоколаборація і колаборація. На рівні задуму й виконання фотопоетичні твори Еванса і Дальманн автоколабораційні й ретроспективні (автором текстів і світлин є одна особа, фотографії з'явилися раніше від поезій).



Ш. Еванс. Фотофрагмент

шований за ним. Назва є спільною для цілого твору, окремих назв текст і фотографії не мають. Текст супроводжується фрагментом фотографії «Без назви 3» (двері) [13], який виконує роль візуального запрошення, «відчиняючи двері» у фотооповідь.

Водночас деякі важливі рішення належать редакторкам «Моря — тут...» Н. Куцеровій і Н. Харченко³. Вони, зокрема, запропонували назву для проекту Еванса й елемент дизайну текстів у проєкті Дальманн та мали вплив на організацію їх візуальної частини. Творчий внесок редакторок, не порушуючи початкового задуму митців, істотно сприяв циклізації й увиразненню важливих семантичних акцентів, тому на рівні композиції «Чудеса» і «Зв'язок» слід визнати колабораційними проєктами.

В обох випадках тексти сполучаються із чорно-білими світлинами, хоча автори працюють у різних техніках (плівкова фотографія у Еванса і цифрова — у Дальманн). Відрізняються також композиційні стратегії та художні прийоми у текстах.

«Чудеса» Ш. Еванса складаються з одного поетичного тексту і чотирьох нумерованих фотографій, послідовно розта-



Ш. Еванс. Без назви 1. 2019

³ За повідомленням Н. Куцерової й авторів.



Ш. Еванс. Без назви 2. 2019



Ш. Еванс. Без назви 3. 2019



Ш. Еванс. Без назви 4. 2019

Текст презентує бесіду двох персонажів, наратора і фотографа, який полює на чудеса. Сюжетно текст організує фотооповідь: можна припустити, що фотографії, які побачить читач, є «трофеями» саме цього полювання.

— I'M ALWAYS LOOKING FOR THE MIRACLES
HE TOLD ME
— IT'S WHY I HAVE THIS WITH ME AT ALL TIMES.
PATting THE SMALL ELECTRONIC CAMERA HE HAD
HANGING FROM HIS NECK LIKE A TALISMAN
— SO I CAN CATCH EM, AND RECORD EM WHEN THEY
OCCUR. IT'S EVIDENCE, YOU SEE...
I NODDED, DRINKING MY BEER
HE WENT ON
— YOU THINK YOU'VE COME HERE FOR ONE THING,
BUT YOU'VE BEEN BROUGHT FOR SOMETHING ELSE.
SOMETHING YOU DON'T EVEN UNDERSTAND YET.
BACKLIT BY THE SUN HIS FACE WAS OBSCURED.
I SMILED AND FINISHED MY DRINK.
2019 [13].

Текст є ніби першим кадром фотооповіді, чи радше вербально імітує відеофрагмент. Таким чином, інтермедіальна взаємодія у творі Еванса не обмежується тільки медіакомбінацією (поєднанням тексту з фотографіями). Вона включає й інтермедіальну референцію, яка оприявнює основну професію автора. Вступна поезія в «Чудесах» — це текст кінематографіста. Інтермедіальна референція тут побудована на літературній імітації чотирьох кіноприймів: «об'єктивного ракурсу», який створює ефект присутності глядачів на місці подій; «плану пари», що фіксує увагу на двох персонажах; «плану точки зору», який дозволяє побачити одного з персонажів очима іншого; «крупного плану», що увиразнює значущі деталі. У тексті це передається за допомогою нейтральної тональності та мінімальної деталізації обставин бесіди двох персонажів, а також через почергове увиразнення деталей, які стосуються кожного з них («поплескуючи маленьку електронну камеру, що висіла в нього на шиї», «кивнув, попиваючи пиво», «обличчя було не роздивитися проти сонця», «я усміхнувся») [13]. Текст створює враження, подібне до ефекту «невтручання», «псевдоприсутності», що властиво, за С. Зонтаг, фотографії загалом [27, 8, 12].

З погляду форми, ліричний текст Еванса — верлібр. Його поетичну природу оприявнюють особливості побудови, демонструючи ритм, який задається композиційно на двох рівнях: візуально — чергуванням крупних планів (три довгі і три короткі) й аудіально — чергуванням мовлення та мовчання (чотири репліки і дві паузи).

Крупні плани фотографа довші за крупні плани наратора, на якому уявна камера спиняється хіба на мить: його участь у бесіді обмежена роллю слухача. Таким чином твориться ефект часткової відсутності персонажів у кадрі (візуально — фотографа, вербально — наратора). Таке балансування на межі між видимістю і невидимістю кожного з учасників діалогу корелює зі стрижневою ідеєю відсутності-присутності, задекларованою у назві всього проекту.

За Р. Крофордом і Н. Макбітом, зв'язки у групах фотопоезій мають забезпечувати їх цілісність і багатозначність [див.: 6]. Текст і фотографії сполучені у «Чудесах» потрійно. Між ними існує сюжетно-змістовий зв'язок: фотографії сприймаються як знімки одного з персонажів. Певні деталі тексту і світлин (невидимість фотографа, камера-талісман, двері) мають конотації магічного, що змушує пригадати зауваження С. Зонтаґа про фотографію як спосіб встановити зв'язок з іншою реальністю [27, 12]. Очевидним є також зв'язок ієрархічний: інтермедіальна референція (текст) є частиною інтермедіальної комбінації (текст+фото). Врешті, тут є спільна назва, нумерація частин, яка визначає порядок перегляду, і вступна поезія, котра задає вектор очікування, відіграючи роль епіграфа. Усе це, за визначенням Р. Фігута, є чіткими сигналами циклізації [див.: 18], а отже, дозволяє говорити і про циклізаційний зв'язок між текстом і фотографіями.

Фотографії «Без назви 1» і «Без назви 2» візуалізують ситуацію молитви [14; 15], а «Без назви 3» (інтер'єр християнської церкви з атрибутами служби Божої) [16] визначає конфесійний контекст зображень. Приховану підказку щодо цього містить і «Без назви 2», де збільшення дозволяє прочитати французьке слово *croix* (хрест) на обкладинці книжки. Промовистою є й назва циклу: англійське слово *miracles* має релігійні конотації. На цьому рівні виникає і певна суперечність між назвою, змістом тексту й зображеннями (чудеса — відсутність, очікування чудес), яка змушує переглядати і перечитувати, зіставляючи текст і фотографії.

Водночас двері, зображені на «Без назви 3», у поєднанні з останнім фото «Без назви 4» [16; 17], де зображено воду, що тече, дають візуальний ефект переміщення, виходу назовні. І ті ж двері зображено на фотофрагменті, який супроводжує текст, що передує низці фотографій. Таким чином виникає візуальний перегук початку і фіналу, що, за Р. Фігутом, також є виразним маркером циклізації [див.: 18]. Цей нюанс демонструє сутність колаборації у «Чудесах»: чіткість циклічної структури забезпечило ухвалення в процесі роботи над загальним дизайном книги рішення Н. Куцєпової щодо місця «Без назви 3» і поєднання тексту з фрагментом саме цієї світлини.

Отже, текст і фотографії перебувають у динамічній взаємодії, де текст не прямо пояснює, але доповнює, «контролює й уніфікує контекст» (Дж. Сміт), створюючи емоційний вектор очікування [26, 276].

Важливо й те, що зображені на світлинах Еванса люди позбавлені індивідуальних рис [14; 15]. Тут можна відчитати хіба саму ситуацію молитви, «усамітнення зі своїм Богом», за виразом Дмитра Чижевського [2, 47].

На фотографіях зафіксовані люди у межовому стані фізичної присутності й духовної відсутності. Так само присутньо-відсутнім є й фотограф, який, судячи з побудови кадрів, явно не бажає бути поміченим. Автор світлин, як і оповідач у тексті, перебуває у ситуації спостерігача, а не співрозмовника (якщо розуміти молитву як діалог з Богом). Таке підкреслене відсторонення акцентує фотографію як «акт невтручання» [27, 8].

Загалом, усі елементи циклу працюють на створення й підтримання динамічного ефекту мерехтливої присутності / відсутності. Присутньо-відсутніми постають у циклі Еванса і персонажі тексту та фотографій, і автор, і, здається, навіть сам Бог, «Той, хто є присутнім своєю відсутністю», як писав Хосе Ортега-і-Гассет [24, 41].

Але що ж виявляє поєднання тексту з фотографіями у перспективі метафізичної поезії? Що це привносить у розробку її релігійної теми?

Фотопоетична оптика увиразнює позицію наратора: він уважний і відсторонений спостерігач. З погляду метафізичної поезії саме це є абсолютною новацією, адже людина у ній завжди була активним учасником діалогу з Богом. Для авторів-метафізиків тема релігії це передовсім прагнення інтимно поспілкуватися з вищими силами, це також намагання візуалізувати глибоко персональний досвід за допомогою складних метафор, як, приміром, у «Побожних сонетах» Джона Донна чи у релігійних творах Джерарда Менлі Хопкінса, Дамасо Алонсо, Олексі Стефановича. Натомість ліричний герой Еванса спостерігає і фіксує чужий духовний досвід, презентує його, свідомо залишаючись «за кадром» в усіх сенсах. Така позиція певним чином корелює з характерними для деяких поетів-метафізиків ХХ ст., зокрема іспанців Хосе Луїса Кано і Бласа де Отеро чи британця Джорджа Сазерленда Фрейзера, сумнівами у сталості духовного елемента в людині, закличками розглядати категорії віри і прощення лише у вимірі міжлюдських стосунків.

З іншого боку, «Чудеса» — автоколабораційний проєкт, тому діалог із шукачем чудес можна відчитати і як діалог із самим собою. Тобто пошук контакту з Богом приводить до людини, яка для метафізичної поезії завжди залишається центром всесвіту, але водночас незмінно є й оселею Бога.

Отже, «Чудеса» Ш. Еванса — це фотопоетичний твір з виразними ознаками циклізації на формальному та змістовому рівнях. Його темою є пошук контакту з вищими силами через молитву, інтерпретовану як зосереджене очікування чудес. Вербальні та візуальні засоби вираження скеровані на створення драматичного ефекту присутності-відсутності, перебування на межі між фізичним і духовним планами існування. Поєднання тексту з образами за принципом метафізичного концепту оприявнює нову для метафізичної поезії ситуацію людини у її стосунках з Богом. Це ситуація зацікавленого спостерігача, який досліджує і фіксує чужий духовний досвід у сподіванні стати свідком чуда.

Для Еванса молитва — вже не «щось зрозуміле» барокового поета Джорджа Герберта, а тільки щось *побачене*. Така підкреслена відстороненість авторського «я» демонструє новий аспект самотності людини, яка

не прагне прямого спілкування з Богом і презентує це як свідомий вибір. Водночас автоколабораційний характер циклу дозволяє трактувати розмову з фотографом у текстовій його частині як діалог із собою, що засвідчує: фокус уваги метафізичної поезії незмінно зосереджений на людині.

Фотопоетичний проект «Зв'язок» Каті Дальманн [8] також має ознаки циклізації, але характер поєднання фотографій з текстами тут інакший, ніж у «Чудесах» Ш. Еванса.



К. Дальманн. Ланцюги. 2019



К. Дальманн. Життя! 2019



К. Дальманн. Дитинство. 2019

«Зв'язок» складається з трьох фотографій, кожна з яких має власну назву («Ланцюги», «Життя!», «Дитинство») і супроводжується коротким текстом з елементами візіопоезії [9; 10; 11]. На перший погляд, тексти здаються самостійними ліричними фрагментами, але насправді вони є цілісною художньою структурою, яка має внутрішні семантичні зв'язки і динамічно взаємодіє із зображеннями на кількох рівнях. Ця єдність розкривається поступово і вимагає від аудиторії зосередженої співпраці.

Символізм усіх трьох світлин доволі прозорий і традиційний. Вузол із ланцюгів на першому знімку візуалізує ідею міцного зв'язку [9]. Сліди на піску і хвиля, що загрожує їх стерти, на другій фотографії передають ефемерність існування, швидкоплинність часу і парадоксальність пам'яті [10]. На третій світлині (дитина, яка грається край води) задіяний двоїстий символізм моря (життя, майбутнє / смерть, час, забуття) [11].

Зображення увиразнюють загальний зміст супровідних текстів, важливі емоційні акценти яких підкреслені лексично (через повтори слів) і графічно (розбивкою літер у певних словах — саме цей штрих належить редакторкам).

Лексичні повтори всередині фрагментів і між ними демонструють семантичну єдність тексту, відбивають поступове розгортання авторської думки. У текстах К. Дальманн вони мають функцію, подібну до тієї, якою Р. Барт наділяв важливі дрібні деталі на фотографіях: «...одна деталь визначає усе моє прочитання: різке, миттєве зміщення фокусу уваги» [3, 49]. Повтори так само спонукають перечитувати тексти з поступовим «проявленням» ключових семантичних та емоційних наголосів у кожному фрагменті та віднаходженням зв'язків із наступним.

У текстовій частині фрагмента «Ланцюги» тричі повторюється слово «втрата» (*loss*) і двічі — «завжди / назавжди» (*forever*), увиразню-

ючи в такий спосіб емоційний акцент «втрапи назавжди» когось / чогось [9]. Водночас у тексті декларується (і підтримується візуально через образність світлина) неможливість розірвати зв'язок з утраченим, його, так би мовити, альтернативна присутність, що корелює із центральною темою всієї збірки (відсутність як присутність).

CHAINS

A LOSS IS NEVER A COMPLETE LOSS.

THERE IS A CONNECTION

FOREVER.

IT CAN NO LONGER BE TOUCHED OR

SEEN, BUT A LOSS IS FOREVER

FELT, LIKE A CHAIN LEADING TO

NOWHERE [9].

У текстовій частині наступного фрагмента («Життя!») бачимо семантичний перегук з першим фрагментом через слово «втрачене» (*lost*), що сигналізує про прийняття незворотності втрати. Водночас назва другого фрагмента («Життя!») і ще одне слово з нього — «присутнє» (*present*) — повторюються у третьому [10; 11].

THE LIFE!

THE PAST SEEMS LOST

BUT IS ALWAYS

PRESENT

IN US

FOR MY MOTHER [10].

CHILDHOOD

EVERYTHING

THAT SHAPED ME AND MADE ME

HAS ROOTS IN MY CHILDHOOD. I

STILL FEEL THE EXPERIENCES. THE

PAIN

AND THE JOY OF LIFE. WHAT TASTES

LIKE SOMETHING I ATE FOR THE

FIRST TIME. HOW DOES SAND FEEL

UNDERFOOT?

THEY WERE OFTEN ONLY MILLISEC-

ONDS AND YET ARE ALWAYS

PRESENT [11].

Такі перегуки увиразнюють поступове усвідомлення того, як утрата стає набуттям. Ту саму логіку демонструють і графічні акценти в текстах. У першому фрагменті тотальна відсутність задекларована розбивкою літер у словах *forever* («назавжди») і *nowhere* («ніде / нікуди») [9]. У другому в такий спосіб акцентується ідея присутності: слово *present* з доповненням *in us* — «присутнє в нас» [10]. У заключному фрагменті ця ідея увиразнюється виокремленням слів *everything* і *present* («усе» і «присутні») [11].

Крім того, у «Зв'язку» є й вербально-візуальні перегуки, зосереджені довкола ідей життя і пам'яті (образи піску, слідів, моря на світлинах відлунюють у текстах).

У проєкті К. Дальманн, так само як і в циклі Ш. Еванса, текст організовує візуальну частину, увиразнюючи ідею нової присутності втраченого. Послідовність розташування світлин відповідає логіці пам'яті: це рух від моменту втрати, умовного «тепер» — назад, через прожите життя у дитинство. Втрата постає як поштовх до розуміння зв'язку пригадування і повернення. Натомість логіка тексту — це рух вперед, проживання втрати, прийняття нової реальності і розуміння пам'яті як інструменту перетворення відсутності на присутність. Ці дві логічні лінії рухаються, здавалося б, у протилежних напрямках, але парадоксальним чином сходяться в єдиному пункті, «в нас» (фрагмент «Життя!», розташований в умовному центрі композиції) [10]. Цей ефект «одкровення» є результатом колаборації: контрапункт виникає на перетині логічних ліній, накреслених як самою К. Дальманн (текст, фото), так і Н. Куцеповою з Н. Харченко (композиція фотографій).

Поєднання тексту з фото у циклі К. Дальманн демонструє як втрата поступово стає набуттям. Втрачається матеріальна присутність, але набувається духовний зв'язок, змінюється власна особистість. Те, що існувало окремо, в іншій людині, тепер — назавжди — стає «присутнім у нас».

Таким чином, німецька мисткиня опрацьовує традиційну для метафізичної поезії тему смерті і часу, базовану на протиставленні минушого / фізичного — сталому / духовному. Взаємодія цих первнів у нашій свідомості, робота пам'яті стає для неї тим магічним інструментом, який забезпечує присутність відсутнього, перетворення втрати на набуття.

Взаємодія тексту й образів у «Зв'язку» відповідає принципу метафізичного концепту, але організована інакше, ніж у «Чудесах». У циклі британського митця цілісний, прозорий за змістом текст поєднується із низкою енігматичних світлин, а у циклі К. Дальманн фрагментований текст з елементами семантичної гри сполучено з низкою метафорично прозорих образів. В обох випадках таке поєднання виводить на новий смисловий рівень, але «контроль й уніфікацію контексту» [26, 276] здійснює текстова частина, що, власне, і дозволяє кваліфікувати ці проєкти саме як *фотопоезію*.

На відміну від «Чудес» Ш. Еванса, де вербальна частина тяжіє до беземоційної візуалізації і драматичний ефект досягається головню через показ, сповідальний текст К. Дальманн, збагачений багаторівневою

грою сенсів, перебуває значно ближче до традицій стилістично і семантично ускладненої метафізичної поезії з її намаганнями донести думку, поєднану з емоцією, метафорично висловити реально пережите.

Отже, розглянуті фотопоетичні цикли Ш. Еванса і К. Дальманн засвідчують актуальність художнього дослідження «реалій особливого гатунку» [26, 274] для сучасних митців. Крім того, колабораційні особливості «Чудес» і «Зв'язку» (творча співпраця з Н. Куцєповою і Н. Харченко на формальному рівні) дозволяють доповнити типологію фотопоетичних творів М. Нотта. Обидва цикли переконливо демонструють плідність залучення нових творчих практик до інтерпретації ключових тем метафізичної поезії, доводять життєздатність традиційних потрактувань (пам'ять як інструмент безсмертя) і виявляють новаторські риси (позиція людини-спостерігача у стосунках з Богом). Медіакомбінування із залученням безпосередньої візуалізації, тобто поєднання фотографії з поетичними текстами, скероване на отримання ефекту «одкровення», відповідає провідній стилістичній тенденції метафізичної поезії — економити засоби вираження у прагненні сягнути найвищого рівня динаміки і драматичної напруги. Відтак метафізична поезія цілком можлива у формі фотопоезії, і це відкриває цікаву перспективу для творчості та досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Хоню В. Фото-поезія: розширення можливостей популяризації поетичного твору // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. 2017. Ч. 1. С. 108—118.
2. Чижевський Д. Історія української літератури. Прага: Видавництво Юрія Тищенка, 1942. 146 с.
3. Barthes R. Camera Lucida. Reflections on Photography / transl. by R. Howard. New York: Hill & Wang Pub., 1982. 119 p.
4. Boulestreau N. Le photopoème «Facile»: un nouveau livre, danse les années 1930 // Le Livre surréaliste: Mélusine. IV. Lausanne, 1982. P. 163—178.
5. Collins D. Anamorphosis and the Eccentric Observer // Leonardo Journal. 1992. Vol. 25. № 1, 2. URL: <http://www.public.asu.edu/~dan53/Anamorph.html>
6. Crawford R., McBeath N. Photopoetry. A Manifesto // Crawford R., McBeath N. Chinese Makars. Edinburgh: Easel Press, 2016. P. 68—69.
7. Czegeledi A. La anamorfosis semántica en el segundo debate del Cuadro XL de «La Hora de todos y la Fortuna con seso» // La Perinola. Pamplona: Universidad de Navarra, 2010. № 14. P. 69—82.
8. Dahlmann K. Bond // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 65—69.
9. Dahlmann K. Chains [Digital photograph and text] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 66.
10. Dahlmann K. The Life! [Digital photograph and text] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 67.
11. Dahlmann K. Childhood [Digital photograph and text] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 68—69.
12. Evans S. Miracles // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 21—27.
13. Evans S. Poem // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). The Sea Is Here: Absence as Presence. Unimpatient.1, 2020. P. 23.

14. *Evans S.* Untitled 1 [Film photograph] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1, 2020. P. 24.
15. *Evans S.* Untitled 2 [Film photograph] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1, 2020. P. 25.
16. *Evans S.* Untitled 3 [Film photograph] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1, 2020. P. 26.
17. *Evans S.* Untitled 4 [Film photograph] // Kutsepova N., Kharchenko N. (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1, 2020. P. 27.
18. *Fieguth R.* О теорії циклу поетичного // *Fieguth R.* Розпierzchłe gałązki. Cyliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza / przeł. M. Zieliński. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych, 2002. P. 27—49.
19. *Kutsepova N., Kharchenko N.* (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1, 2020. 98 p.
20. *Kutsepova N., Kharchenko N.* (Eds.). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. [Promotional materials]. Unimpatient.1, 2020. URL: <https://www.unimpatient.one/thesea/>
21. *Nicholls J., Ling K.* What Is Photopoetry? An Exploration of the Symbiotic Relationship Between Poetry And Photography. URL: <https://www.photopedagogy.com/photopoetry.html>
22. *Nott M.* Introduction: Photopoetry: Forms, Theories, Practices // *Photopoetry 1845—2015, a Critical History*. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2018. P. 1—18. URL: <http://dx.doi.org/10.5040/9781501332265-006>
23. *Nott M.* What Is Photopoetry? // *Photocaptionist*. 2018. June 21. URL: <https://photocaptionist.com/what-is-photopoetry/>
24. *Ortega-y-Gasset J.* El hombre y la gente. URL: <http://librodot.com>
25. *Rajewsky I. O.* Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermedialités / Intermediality*. 2005. № 6. P. 43—64.
26. *Smith J.* On Metaphysical Poetry // *Smith J.* Shakespearean and Other Essays. London: Cambridge Univ. Press, 1974. P. 262—278.
27. *Sontag S.* In Plato's Cave // *Sontag S.* On Photography. New York: Rosetta Books LLC, 2005. P. 1—19.
28. *Warnke F. J.* Metaphysical Poetry and the European Context // *Metaphysical Poetry*. Bloomington; London: Indiana University Press, 1971. P. 261—276.
29. *Wolf W.* (Inter)mediality and the Study of Literature // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. № 13.3. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1789&context=clcweb>
30. *Wolf W.* Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. URL: <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/wolf.pdf>

Отримано 9 листопада 2022 р.

REFERENCES

1. Khoniu, V. (2017). Foto-poeziia: rozshyrennia mozhlyvostei populiaryzatsii poetychnoho tvoruv. *Studii mystetstvoznavchi: Teatr. Muzyka. Kino, 1*, 108—118. [in Ukrainian]
2. Chyzhevskiy, D. (1942). *Istoriia ukrainskoi literatury*. Praha: Vydavnytstvo Yurii Tyshchenka. [in Ukrainian]
3. Barthes, R. (1982). *Camera Lucida. Reflections on Photography* (R. Howard, Trans.). New York: Hill & Wang Pub.
4. Boulesteau, N. (1982). Le photopoème “Facile”: un nouveau livre, danse les années 1930. *Le Livre surréaliste: Mélusine, IV*, 163—178. [in French]

5. Collins, D. (1992). Anamorphosis and the Eccentric Observer. *Leonardo Journal*, 25(1, 2). <http://www.public.asu.edu/~dan53/Anamorph.html>
6. Crawford, R., & McBeath, N. (2016). Photopoetry. A Manifesto. In R. Crawford, & N. McBeath, *Chinese Makars* (pp. 68—69). Edinburgh: Easel Press.
7. Czeglédi, A. (2010). La anamorfosis semántica en el segundo debate del Cuadro XL de “La Hora de todos y la Fortuna con seso”. *La Perinola*, 14, 69—82. [in Spanish]
8. Dahlmann, K. (2020). Bond. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (pp. 65—69). Unimpatient.1.
9. Dahlmann, K. (2020). Chains [Digital photograph and text]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 66). Unimpatient.1.
10. Dahlmann, K. (2020). The Life! [Digital photograph and text]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 67). Unimpatient.1.
11. Dahlmann, K. (2020). Childhood [Digital photograph and text]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (pp. 68—69). Unimpatient.1.
12. Evans, S. (2020). Miracles. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (pp. 21—27). Unimpatient.1.
13. Evans, S. (2020). Poem. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 23). Unimpatient.1.
14. Evans, S. (2020). Untitled 1 [Film photograph]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 24). Unimpatient.1.
15. Evans, S. (2020). Untitled 2 [Film photograph]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 25). Unimpatient.1.
16. Evans, S. (2020). Untitled 3 [Film photograph]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 26). Unimpatient.1.
17. Evans, S. (2020). Untitled 4 [Film photograph]. In N. Kutsepova, & N. Kharchenko (Eds.), *The Sea Is Here: Absence as Presence* (p. 27). Unimpatient.1.
18. Fieguth, R. (2002). O teorii cyklu poetyckiego. In R. Fieguth, *Rozpierzchnie gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza* (M. Zieliński, Trans.; pp. 27—49). Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych. [in Polish]
19. Kutsepova, N., & Kharchenko, N. (Eds.). (2020). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. Unimpatient.1.
20. Kutsepova, N., & Kharchenko, N. (Eds.). (2020). *The Sea Is Here: Absence as Presence*. [Promotional materials]. Unimpatient.1. <https://www.unimpatient.one/thesea/>
21. Nicholls, J., & Ling, K. *What Is Photopoetry? An Exploration of the Symbiotic Relationship Between Poetry And Photography*. <https://www.photopedagogy.com/photopoetry.html>
22. Nott, M. (2018). Introduction: Photopoetry: Forms, Theories, Practices. In *Photopoetry 1845—2015, a Critical History* (pp. 1—18). New York: Bloomsbury Visual Arts. <http://dx.doi.org/10.5040/9781501332265-006>
23. Nott, M. (2018, June 21). What Is Photopoetry? *Photocaptionist*. <https://photocaptionist.com/what-is-photopoetry/>
24. Ortega-y-Gasset, J. *El hombre y la gente*. <http://librodot.com> [in Spanish]
25. Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, 6, 43—64.
26. Smith, J. (1974). On Metaphysical Poetry. In J. Smith, *Shakespearean and Other Essays* (pp. 262—278). London: Cambridge Univ. Press.
27. Sontag, S. (2005). In Plato’s Cave. In S. Sontag, *On Photography* (pp. 1—19). New York: Rosetta Books LLC.
28. Warnke, F. J. (1971). Metaphysical Poetry and the European Context. In *Metaphysical Poetry* (pp. 261—276). Bloomington; London: Indiana University Press.
29. Wolf, W. (2011). (Inter)mediality and the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13.3. <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1789&context=clcweb>

30. Wolf, W. *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/wolf.pdf>

Received 9 November 2022

Tetiana Riazantseva, doctor of philology,
senior research fellow
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: tari1602@ukr.net
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2581-5866>

INTERMEDIAL INTERPRETATION OF THE KEY TOPICS OF METAPHYSICAL POETRY (TWO CHAPTERS FROM AN INTERNATIONAL ART PROJECT “THE SEA IS HERE. ABSENCE AS PRESENCE”)

The paper discusses the productivity of the new creative approaches to the established types of poetry.

Building on the theoretical definitions, taxonomies, and observations formulated in the works of James Smith, Frank Warnke, Michael Nott, Robert Crawford and Norman McBeath, Susan Sontag, Viktoria Khoniui, et al., the research argues that the artistic practices of photopoetry (“a form of photo-text that takes, for its primary components, poetry and photography”, Michael Nott) offer new ways to interpret certain topics of metaphysical poetry. The term “metaphysical poetry” defines an independent trend of literature focused on “the realities of peculiar kind” (James Smith) such as Time, Death, Religion, and Love.

The material for analysis is taken from the international multimedia project “The Sea Is Here: Absence as Presence” (2020) edited by Natalia Kutsepova (USA) and Nina Kharchenko (Germany). Two photopoetic pieces from this art book, “Miracles” by Shaun Evans and “Bond” by Kati Dahlmann, explore the themes of Religion and Death, which are central to metaphysical poetry.

The detailed analysis of “Miracles” and “Bond” outlines the types of artistic collaboration in both projects and focuses on their structural, stylistic, and semantic characteristics. Special attention is paid to the ways of interaction between photographs and texts. It is noted that the principle of photopoetic imagery is close to the principle of metaphysical conceit (to harmonize the incompatible).

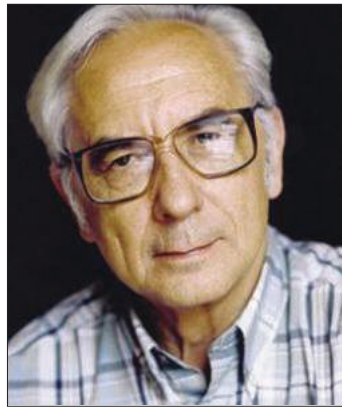
The author concludes that the creative strategy of photopoetry can be instrumental in interpreting the key metaphysical topics. It proves the vitality of some traditional concepts (memory as a tool to transform the transient/mortal into the stable/immortal) and introduces important innovations (the detached position of a human being in their communication with God).

Keywords: metaphysical poetry, photopoetry, intermediality, theme, interpretation.



IN HONOREM

ЗВЕРТАВ СВІЙ ДУХ ДО ТОГО, ЩО ВІЧНЕ: АНДРІЄВІ СОДОМОРИ — 85



У грудні 2022 р. Андрій Содомора святкував свій 85-річний ювілей. На сторінках журналу хочу ще раз повіншувати ювіляра і кількома штрихами окреслити його роль в українському культурному просторі.

В одному з моральних листів до свого молодого друга Луцілія римський філософ-стоїк Луцій Анней Сенека зазначав, що в нас є те, «чого не можна ні відібрати, ані дати, що притаманне самій людині». І пояснював: «Її дух, а в

ньому — досконалий розум» [3, 141]. Сенека називав розум «часткою божественного подиху, що проникла в людське тіло» [3, 212]. Цієї ж думки дотримувався й Цицерон, уважаючи жагу насолоди небезпечною і згубною для людини, оскільки чуттєва насолода може загасити світло розуму: «Розум, натомість, є найпрекраснішим даром і даний нам благословенням через якогось бога чи природу» [12, 24]. А якщо розум — божественного походження, то в глибинах людського ества може поселитися й піднесений, благородний, величний дух.

Виплекати здоровий, упорядкований, поміркований, піднесений, повний творчої сили дух можна лише завдяки великій роботі душі, доведенню її до ладу, наповненню й осяянню її «духом істини» (Г. Скворода). Отож свій дух слід наставляти, виховувати, удосконалювати невисипущою діяльністю, стверджував мудрий наставник Сенека.

Гадаю, перекладач із латини «Моральних листів до Луцілія» Андрій Содомора ці етичні настанови сприйняв і завдяки ним виповнив благородною доцільністю своє життя. Бо слідом за Сенекою і Цицероном уважав головним те, наскільки людина зростає духом, тобто чи спрямовує повсякчасно вона свій крок «до мудрості, до її найспокійніших і водночас найповноводніших джерел!» [3, 309].

Озираючи неохопне подвизництво Андрія Содомори на перекладацькій і суто літературно-художній ниві, мимоволі зринає в пам'яті здогад: митець усю творчу діяльність підпорядкував передусім плекан-

ню свого духу, моральному самовдосконаленню та самопізнанню, удосконаленню розуму. Заради чого? Не тільки задля набуття внутрішньої свободи, доброчесності, яка буде несхитною, бо піднесена духом. А передусім заради того, щоб закликати, спонукати читача до серйозного читання й самоосвіти, до морального, духовного самовдосконалення.

Андрій Содомора волів, мовлячи словами Мішеля Монтеня, «радіше виробляти душу, ніж умебльовувати її» [1:3, 39], заглиблюючись у давні віки спраглим на пізнання вічних істин розумом заради прилучення української людини до найвищих духовних цінностей. Перекладач Менандра («Відлюдник»), Арістофана («Комедії»), Горація («Твори»), Овідія («Метаморфози», «Любовні елегії», «Мистецтво кохання», «Скорботні елегії», «Ліки від кохання»), Лукреція («Про природу речей»), трагедій Есхіла, Софокла, Евріпіда, творів Сенеки («Моральні листи до Луцілія», «Діалоги»), Боєція («Розрада від філософії»), Марка Аврелія («Наодинці з собою»), Плінія Молодшого («Вибрані листи»), Гесіода («Походження богів», «Роботи і дні», «Щит Геракла»), Архілоха («Хліб на списі»), М. Гусовського («Пісня про зубра»), Г. Гофмана («Петер-Нечесаха»), Катона («Дистихи»), Вергілія («Буколіки», «Героїки», малі поеми), римських елегій творить духовний зв'язок поколінь, зближує душі тих, хто в давні віки озирав життя з погляду вічності, з душами своїх сучасників та нащадків.

Митець працює майже за покликанням свого улюбленого Сенеки: «Живи для інших, якщо для себе хочеш жити». Осягаючи духовні вершини античної і римської епох, Андрій Содомора щедро живить літературно-мистецькими й філософськими зразками українську естетичну думку. Пропонуючи вимогливому читачеві свої переклади творів грецьких та римських авторів, подає й власні аналітичні роздуми над поетичними текстами та їх іншомовними інтерпретаціями.

Своїми аналізами окремих поетичних творів як античних, так і наближених до своєї доби поетів (Й. В. Гете, П. Верлен, Г. Лорка, Т. Шевченко, М. Лермонтов, І. Франко, М. Зеров, М. Рильський) Андрій Содомора демонструє філігранну техніку студіювання одного вірша, щоб виявити своєрідність поезики чи не кожного з перекладених ним авторів.

Перед тим як розпочати переклад гекзаметром «золотої легенди античності» — «Метаморфоз» «останнього з великих поетів “золотої доби” римської літератури» [9, 5] Публія Овідія Назона, Андрій Содомора опрацював насамперед усі інтерпретації окремих частин цього твору українською мовою. Переконався, що образна система поеми, найбільшої за обсягом у римській літературі й величавої за музично-вокальним звучанням (завдяки інтонаційно-ритмічним можливостям гекзаметра), потребує особливої праці перекладача над словом і ритмом, а саме: пошуків максимально адекватної мовностилістичної тональності для кожного жанру, представленого у віршованому епічному викладі, і досягнення гармонійної композиційної єдності всіх двохсот п'ятдесяти легенд і переказів, які утворюють панорамну картину — поетичний образ еволюції світу від його початків до часів правління імператора Октавіана Августа. Безперечно, переклад «Метаморфоз» — це неосяжний творчий подвиг, який здійснив талановитий поет-інтерпретатор, мислитель, задивлений у зоряне небо світової цивілізації.

Усе творче подвижництво прозаїка, поета, перекладача, літературознавця, професора кафедри класичної філології Львівського національного університету імені Івана Франка Андрія Содомори — автора 40 книг перекладів із грецької, латинської і німецької мов, 26 книжок оригінальної прози, поезії та есеїстики та понад 500 літературно-критичних і наукових публікацій — спрямоване на заохочення української людини до пізнання себе, а отже, на просвітлення свого розуму, на одухотворення душі, на духовне самозвеличення та набуття внутрішньої свободи, бо, як стверджував Григорій Сковорода, «духовна ж людина вільна».

Андрій Содомора у статтях, коментарях, у поезіях, у «бесідах» повсякчасно звертається до роздумів українського філософа, який черпав ідеї і натхнення в ан-

тичних та середньовічних попередників — Сократа, Сенеки, Арістотеля, Плутарха, Епікура, Піфагора, у німецьких містиків та пієтистів. Чи не про нашого мандрівника-мислителя згадує автор книги «Бесіди п(р)одумки»: «Колишній мандрівець: палиця в руці, торба за плечима, обрій — перед очима».

До речі, Андрієві Содоморі приносить особливу духовну втіху зазирання в глибини слова, «занурення» в первісне його значення, «зведення» помежованих часом і простором думок і «запрошення» їх до зустрічі й спілкування «в єдиному для всіх часів — духовному просторі» [5, 11]. Оце емоційно чутливе розгортання в асоціативному діалозі саме думок, які занурені в мисленнєвий набуток світової цивілізації, витончує, за Лукрецієм, естетичні смаки, надихає на творення своєїрідної стилістичної поліфонії ритмізованого вислову, музики й живопису. Справжньою поживою для душі є оприявлена в поетичних збірках «Пригорща дощу», «З-під долоні», в книзі «Поезія і проза», в «Бесідах п(р)одумки» авторська жага думання, пристрась примноження співрозмовників-думок у сучасній духовній атмосфері.

Центральна проблема, яку прагнув осмислити (не розв'язати, бо вона не підвладна остаточному розв'язанню) автор «Студії одного вірша», — можливість чи неможливість перенесення живого мовленого слова на іншомовний ґрунт. Вічна проблема невимовності, тобто неможливості передати, відтворити всю повноту думок і почуттів творця художнього тексту. Як зауважував Олександр Потебня, «думки і почуття людини є невимовними, хоч для нас є необхідним протилежне цьому переконання, так що ця невимовність усвідомлюється й навіть стає керівним принципом лише у виключних настроях» [2, 285].

Андрій Содомора як перекладач, надзвичайно чутливий до звукового образу слова в поетичних творах, уважає, що максимальної точності й досконалості у відтворенні чужомовного тексту можна досягти, якщо почнеш дослухатися до слова, оскільки «найчастіше саме звуковий його образ постає нездоланною перешкодою на шляху до адекватного перекладу» [10, 7].

Проблема невимовності особливо драматизує творчу працю перекладача, якому необхідно перенести живе слово в іншу епоху, «вживити» його в інший мовний світ із тим, щоб митець і його образне слово, за Горацієм, зростало «у *свіжій* славі», в оновленому свіжим сприйняттям звучанні. Це можливо за умови, що перекладач як реципієнт стає співтворцем художньої думки, учасником мистецького процесу.

Андрій Содомора у своєму доробку постає перед нами щонайменше в трьох, органічно поєднаних іпостасях: як перекладач віддалених у часі і просторі поетичних і філософських творів, як реципієнт, тобто як читач-сприймач, котрий виступає в ролі співтворця художніх цінностей, як літературознавець-інтерпретатор цих текстів. Майже кожний його переклад зі старогрецької і латинської мов супроводжують ґрунтовна передмова, коментарі і примітки перекладача.

Перед тим як розпочати переклад того чи того твору, Андрій Содомора здійснює величезну дослідницьку роботу над пізнанням і осмисленням доби, в якій жив і творив поет чи філософ, політичної і духовно-моральної атмосфери, оточення й тих обставин, у яких замислювався й визрівав творчий задум. Та особливу увагу перекладач виявляє до слова, бо воно не тільки оприявляє думку, а й створює її, до внутрішньої форми слова — до живої душі слова, де зароджується й нуртує творча енергія. Адаже мовна форма й семантика, за Потебнею, перебувають в органічній єдності. Перекладача хвилює, вабить і вражає неосяжність повноти пізнання й відтворення образної думки, що складніше — неволених порухів у світі людської душі, мінливих настроїв античного автора, звучання його поетичної фрази. Андрій Содомора над цими архіскладними завданнями, які поставали й постають нині перед ним, тлумачем і мовним виразником творів класичної давнини, роздумує у своїх есеях «Афористичні етюди», «Про що писати...». Його увагу привертає важливий у літературознавстві термін *evocativeness*, котрий він тлумачить як «здатність доносити до свідомості яскраві образи-спогади і почуття» [7, 144].

В емоційно зворушливих нотатках про мову письменник і перекладач наголошує на людинотворчій місії Слова та на величезному значенні звукового образу мови, її милозвучності та необхідності виробляти «слух до мови — слух *душі*»: «Милозвучність — це також сув'язь зорових і слухових образів, звукопис, інтонаційний рисунок фрази, її тональність, її живий подих, саме слово, світ, що за словом» [6, 44].

Не забувається тихе осіннє дощове підвечір'я. «Віденська кав'ярня». Андрій Олександрович у Львові зі щойно видрукованою книжечкою поезій «Скельця розмальовані» в руках. Читання уголос віршів. Слухаю з його вуст «Осінню пісню», виконану (саме так!) виразно акцентованими ритмічними інтонаціями кожної фрази.

Всі барви й звуки скошені,
Лиш срібло де-не-де:
Струна найтонша осені
Мелодію веде.
Веде її тихесенько,
Мелодію без слів —
Заслухавсь мак однесенький,
Що дивом уцілів.
Нечутно ніч підкралася,
Вже й срібло не бринить,
На пружі обірвалася
Найтонша пісні нить.

Дивлюсь на вікно, що плаче краплинами дощу, слухаю, і в мені починає мелодійно вібрувати звуковий настрій сльотавої осені; я відчуваю гармонійну єдність сенсу і звуку; моя уява «малює» завдяки чутому образному слову картину згасання осіннього дня. Мимоволі згадується «Осіння пісня» Поля Верлена, аналіз цієї «найпоказовішої пісні без слів» в есеї Андрія Содомори «Самотній голос першої скрипки осені». Оживає в пам'яті ця дослідницька візія світовідчування, світосприйняття самого поета-символіста, світу його душі.

Андрій Содомора в цьому есеї, проаналізувавши кільканадцять українських версій «Осінньої пісні» Поля Верлена — Павла Грабовського, Василя Стефаника, Петра Стебницького, Святослава Гординського, Галі Мазуренко, Миколи Терещенка, Івана Світличного, Ігоря Качуровського, Бориса Тена, Михайла Москаленка, Всеволода Ткаченка, Григорія Кочура, Миколи Лукаша та ін., визнав, що надзвичайно важко, майже неможливо «перегуком та грою слів зберегти пісенний характер твору», настільки висока звукова стихія цієї «пісні без слів». Проте він також наважився власним звукописом відтворити ритмомелодію «Осінньої пісні» Верлена. Ось лише одна — перша — строфа цього перекладу:

Зойки хлипки,
Довгі й пливкі
Скрипок в осінь
Серце мені
Тнуть, навісні,
Лезом млості.

Складно віддати мелодіку настрою поетової душі, переконується Андрій Содомора, зазвучати в єдиному камертоні із «чужим» почуттям, переживанням, відчутти гармонійне співзвуччя душ: «Верлен не змальовує, не зображує, не описує, радше — відтворює чи виражає пейзаж своєї душі (інтроспекція), її погляд у минуле (ретроспекція) і робить це суто звукописом...» [10, 239].

Вслухаюся, як автор цієї чудової книжки, призначеної для читання і в дитячому, і в родинному колі, бо поетичний звукопис прагне озвучення, відтворює тихим голо-

сом, самою мелодикою wypowiedання стану своєї душі бачення й відчування тієї ж пори року у віршах «Скрипки Осені», «Дош у Львові», «Осіньна забава», «Львів'янка Осінь», «Відліт...».

«Іноді, мені здається, я розумію мову дощу», чую «розпорошену на місто мову дощу, його шепіт: *дощить, дощить...* І не так вухом, як душею дослухаємося до того шепоту, до його монотонності...» [8, 21] — признається Андрій Содомора в есеї «Мовою дощу».

Щоб увиразнити свій стан душі, зафіксувати її настрій та оживити свої почуття в ритмізованій фразі, Содомора-поет передусім розраховує на слух читача, на відтворення ним інтонаційного рисунка, ритмомелодики вірша, на слухове осягнення читачем-слухачем гри асонансів та алітерацій.

І все це заради витворення передусім звукового портрета стану власної душі, бо слух, уважає поет, — це «безпосередня дорога до серця» читача (по-чуття) [6, 13]. І навпаки — у Біблії: «Що виходить із уст, те походить від серця...» (Матвія, 15:18).

У книзі-«колекції» часу, його фрагментів-крихт, що їх зберегла пам'ять («Під чужою тінню»), Андрій Содомора аналітично розгортає широку в часі і просторі панораму особистого пізнання й переживання зустрічей із тими, хто прагнув максимально скоротити проміжок «між іншомовним художнім текстом і його озвученням рідною мовою».

Над їхніми зусиллями витворити щось нове завдяки співпереживанню і співтворенню та образному оживленню класичного художнього тексту й роздумує Андрій Содомора. А це майстри досконалого художнього перекладу: Іван Франко і Микола Зеров, Борис Тен і Григорій Кочур, Микола Лукаш і Михайло Москаленко... Цих та інших своїх духовних побратимів — провідників у світ Слова — він не забуває. Їх, як і своїх університетських викладачів, згадує, у них далі вчиться, з ними спілкується, відчуваючи їхні духовні посилюючі імпульси, реагування їхніх душ на те, що відчуває і переживає, що народжує його душа, бо, як мовив Григорій Сковорода, «дух духа творить. “Народжене з духа є духом”» [4:2, 47]. Подвижницькою діяльністю Андрій Содомора витворив своєрідну програму духовного й морально-етичного просвітництва, вибудовуючи, за Іваном Франком, «золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями» [11:5, 7].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Монтень М.* Проби: У 3 кн. / пер. із франц. А. Перепаді. Київ: Дух і літера, 2005—2007.
2. *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. Москва: Искусство, 1976. 614 с.
3. *Сенека Луцій Анней.* Моральні листи до Луцілія / пер. із латин. А. Содомори. Львів: Априорі, 2017. 552 с.
4. *Сковорода Г.* Твори: У 2 т. Київ: АТ «Обереги», 1994.
5. *Содомора А.* Бесіди п(р)одумки. Львів: Видавництво Старого Лева, 2018. 160 с.
6. *Содомора А.* Від слова до серця, від серця — до слова. Львів: Літопис, 2012. 52 с.
7. *Содомора А.* Про що писати... Львів: Априорі, 2021. 152 с.
8. *Содомора А.* Сльози речей. Львів: ЛА «Піраміда», 2010. 170 с.
9. *Содомора А.* Співець одвічних перевтілень // *Публій Овідій Назон.* Метаморфози / пер. із латин., передм. та прим. А. Содомори. Київ: Дніпро, 1985. С. 5—14.
10. *Содомора А.* Студії одного вірша. Львів: Літопис, ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 364 с.
11. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. Київ: Наукова думка, 1976—1986.
12. *Цицерон Марк Туллій.* Про старість / пер. із латин. В. Литвинова. Київ: Дніпро, 2017. 63 с.

Микола ЖУЛИНСЬКИЙ

Отримано 13 грудня 2022 р.

м. Київ



IN MEMORIAM

МАВКА ТА ХРИСТОС НА НІЛИНОМУ МОСТУ *Спогад про Нілу Зборовську*

Моя колега Ніла Зборовська — уже легенда... Знаючи наукові та художні публікації Ніли Вікторівни («Танцююча зірка» Тодося Осьмачки», «Моя Леся Українка», «Психоаналіз і літературознавство», антироман «Українська реконкіста»), уперше почув про неї, гостюючи у світлої пам'яті Петра Сороки, котрий захоплено-боязко «подавав» мені її як фатальну жінку-мольфарку, яка також гостювала у нього, пристрасно розповідала про свого духовного (чи й душевного) побратима — поета, художника, мандрівника Юрка Гудзя, який помер у 2002 р. і чию смерть вона боляче переживала. Автор цих рядків тоді творив цілі поетичні «язичеські» цикли про мавок, русалок, відьом, кам'яних баб, тому, перейнявшись охудожненою розповіддю харизматичного літературознавця і поета П. Сороки, дещо демонізував цю жінку, не знаходячи їй ще виразного місця у своїй світоглядній системі координат. Вона здавалася мені то нашою поліською мавкою, то молодою київською відьмою з Лисої гори, то мудрою пророчицею з кассандрівсько-клеопатрівським профілем, то відункою-шаманкою у казахській юрті шевченківських часів (закінчила ж у 1991 р. аспірантуру при Інституті літератури та мистецтва НАН Казахстану).

Але Ніла вже зацікавила мене і я хотів її зустріти, дещо побоюючись...

І зустрів, коли прийшов на роботу в наш Інститут літератури якраз у відділ української літератури ХХ століття, де вона вже працювала. Її напевно неординарні східно-єгипетські очі (недаремно ж містичним чином ім'я її пов'язане з міфічною рікою Єгипту — Нілом) вивчали мене, як стихія вивчає стихію, і мовчали. Її виступи були непересічними, із тим замісом магичності, який притаманний людям, котрі мовлять про те, що люблять, що становить триєдину суть їхнього ества: духу — душі — тіла. Саме духом — душею — тілом і само виражаються, комунікують із людьми, духами, Всевишнім.

Згодом опинилися ми з нею в одній палатці на Майдані-2004 на Хрещатику. Ніла була зосереджена, дієво патріотична. Її реконкіста вийшла на поле реальної битви, слово кровно ставало чином. Ніла, як усі талановиті люди, була простою і надійною в бою. Вона світилася націєтворчим артезіанським щастям. Ми ділили з нею

безслівні емоції повстання-бунту, хліб та чай. Але ще не співали одну пісню... Бо шукали спільну октаву.

Пізніше, прочитавши мою відкриту рецензію на одну наукову роботу в нашому Інституті, Ніла Вікторівна несподівано вибухнула обуренням: «Я не погоджуюся з Ігорем! Він пише дивно!.. Про цю роботу не так треба писати!». Я, чесно кажучи, був поранений у душу цим її несподіваним емоційним пострілом, проковтнувши його як гіркий трунок у тій дозі, коли трута стає ліками. Тобто моя підсвідомість навіть зраділа з того, що я «дістав» цю загадкову... мавку-мольфарку-відьму-казашку-дивачку.

Вона навіть перестала, здавалося, цікавити мене, так необережно-різко скинувши серпанок таїни як жінка і маску — як особистість. І я поведився з нею при зустрічах так, як і з іншими колегами: стримано-доброзичливо. Аж поки після чергової вченої ради Ніла підійшла до мене у кімнаті нашого відділу і сказала так само пристрасно, як тоді, коли критикувала: «Твій вірш “Вона хотіла сина від Христа” — геніальний, навіть божественний, я цитую його у статті...» — й продекламувала його з пам'яті увесь (подаю тут лише першу строфу):

Вона хотіла сина від Христа.
З красивим болем долю проклинала.
Була весела, чиста і проста
І, як життя, ледь-ледь недосконала.

«То хочеш, я присвячу його тобі», — блискавично повіривши у її щирість, випалив я. «Дякую», — вже стримано сказала Ніла і розтанула у нашому довгому, як Дао, коридорі.

Так і не знаю, у якій статті Ніла процитувала цього вірша.

Я у цей час мав уже кілька поезій про Христа, як і вірш про Перуна, якого навіть новітні волхви читали на Великій раді Перуна у Києві, але ні рідновірівцем, ні оцерковленим християнином себе не вважав. Просто писав вірші з любов'ю до всіх і всього, бо це було моєю сердечною потребою. Вже пізніше дізнався, що Ніла мала задум написати книжку про Христа.

Через якийсь час випадково зустрів Нілу на Хрещатику. «Ідемо на каву», — запропонувала вона, взяла мене під руку і повела... Довіряливо розкрила мені історію своєї підступної хвороби, як розкривають тайну найближчим людям: як вона лікувалася у карпатського мольфара-травника, як тепер змушена іти в лікарню... Мені хотілося плакати, обійнявши її як людина людину, втішити. Я був уражений її історією, мов скіфською стрілою, не знаючи нічого перед тим про її хворобу. «Я цитую тебе як поета знову, — перебила вона моє екзистенційне мовчання, — у статті про Соломію Павличко “Новорічна життєсмерть Соломії Павличко (психопоетичний портрет)”. Цього разу в контексті Шевченка: “Як пише сучасний поет Ігор Павлюк у поезії, присвяченій Шевченкові: “Як знімають вінок терновий — це болючіше, ніж вдягають”... Соломія знімає вінок терновий з Шевченка...».

Потім ми часто телефонували одне одному. Вона попросила мене зібрати для неї мої вірші про мавок та відьом, що я і зробив, надіславши їй окремий файл, бо у мене цього «добра» на цілу книжку, де про Нілу, здається, оці рядки із вірша «Остання мавка»:

Умирають ліси.
Не вмирає лиш вітер... поети...
Мавка тілом гнучким
Мені душу свою розповість.
Вона зв'яже із трав,
З того вітру смарагдовий светр
І мені подарує,
Хоч я в її лісі лиш гість.
<...>

Після того минуло уже
Дев'ять років і місяць.
Я давно був у лісі.
Все більше в метро, в НЛО...
А як час перелітний крізь кров мою
Гірко пронісся —
Сумне вербенятко
Над серцем моїм розцвіло.

Як усі Особистості, Ніла Зборовська мала свій стиль у всьому: від манери одягатися — до відкриття і розвитку свого напрямку в літературознавстві, метафізично та алхімічно поєднавши його з психоаналізом. Як усі Особистості, які йшли Христовим шляхом, як Христос, була бита, іноді підло, продажною юрбою та заздрісниками-колегами. Пам'ятаю, як несправедливо тяжко через конкретних недоброзичливців Ніла Зборовська захищала свою докторську дисертацію. Так не мало би бути! Але так є. Людство, на жаль, розвинувши техніку, не змінилося духовно від часу, коли Христос ходив землею, маючи свого Юду, Пілата, Хому Невіруючого, фарисеїв, кривожерний натовп, який у понеділок кричить «Осанна!», а вже у п'ятницю — «Розпни його! Розпни його!..».

У пам'яті — один із останніх днів у товаристві Ніли на ювілеї нашого директора Миколи Жулинського 7 вересня 2010 р.: жартували, палили багаття...

Потім був дзвінок із нашого Інституту, що Ніли нема... Передати відчуття після отримання такої звістки словом нереально, тут потрібен Логос,

А Логос не має голосу.
Логос мовчазний...
Тому хвилина мовчання.

На її похорон зі Львова я приїхати не встиг. Та й колодязною луною дійшла до мене чутка про те, що Ніла не хотіла, щоби її запам'ятали у труні. М. Жулинський організував ритуальну поїздку на свіжу могилу нашої Ніли Вікторівни Зборовської вже пізніше — 1 жовтня, на сороковини, коли квіти на вінках уже прив'яли, а почуття-відчуття охрестилися...

Ігор ПАВЛЮК

Отримано 17 жовтня 2022 р.

м. Київ



НАПИСАНЕ ЛИШАЄТЬСЯ

АВТОБІОГРАФІЇ ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА (1949—1951)

У цій публікації дібрано документальні матеріали про життя і наукову діяльність мовознавця й літературознавця Юрія Шевельова (1908—2002), які стосуються останніх років дослідника в Європі, напередодні його переїзду до Сполучених Штатів Америки. Основу публікації становлять документи, виявлені в архівному фонді Олександра Неприцького-Грановського, письменника й професора Мінесотського університету в Сент-Полі (штат Мінесота), який потрапив до США на початку 1910-х років [7]. Загалом пропонується публікація складається з чотирьох документів. Два з них, а саме: автобіографія українською мовою (№ 1) та скорочений список праць (№ 2) — Шевельов надіслав Грановському 1949 р. А ще два документи — біографія англійською мовою (№ 3), що фактично є перекладом україномовної версії 1949 р., та список наукових праць англійською мовою (№ 4), розширений і доповнений варіант бібліографії 1949 р., — підготовлені науковцем, найвірогідніше, протягом січня чи на початку лютого 1951 р., коли Шевельов уже працював у Лундському університеті (Швеція). 1951 р. англійські матеріали разом із листом Шевельов надіслав, найімовірніше, Євгенові Наконечному, який 1949 р. переїхав до США й осів у штаті Мінесота [3]. Мабуть, саме Наконечний, який вів листовний діалог з Шевельовим, поділився цими матеріалами із Олександром Грановським і саме так документи потрапили до його архіву.

Опинившись у повоєнній Німеччині, Ю. Шевельов займався літературною та дослідницькою діяльністю, активно дописував до низки емігрантських видань і паралельно викладав в Українському вільному університеті в Мюнхені, який 1945 р. перебрався туди з Праги. Повоєнна атмосфера в Німеччині, поділеній на чотири окупаційні зони, мало сприяла науковій праці та загалом унормуванню побуту й життя. Тому одразу постала потреба подальшого переїзду. Шевельов прагнув оминати поширений для тодішніх переселенців період вимушеної фізичної праці та активно розшукував варіанти закріпитися в академічній спільноті з можливістю викладати та провадити наукову й викладацьку діяльність. Спершу науковцеві вдалося отримати запрошення Лундського університету. Офіційно

праця розпочалася 1950 р., а ще через два роки, влітку 1952 р., він зумів перебратися до США й долучитися до славистичної кафедри Гарвардського університету.

У супровідному листі до Грановського, датованому 13 вересня 1949 р., Шевельов докладно описує тогочасну ситуацію, сподівання й переживання:

Тепер мені 40 років, і коли я матиму в своїй науковій діяльності ще одну перерву, то це означатиме напевне мою наукову смерть. Це є причина, чому я вирішив був не емігрувати з Європи, поки не матиму змоги дістати поза її межами працю, зв'язану з моїм фахом — слов'янським мовознавством. Але сталося так, що тепер я одночасно одержав два виклики: один вислали мені мої друзі з Америки, без спрямовання на якунебудь конкретну працю, а другий — офіційне запрошення до слов'янського інституту при університеті в Лунді (Швеція). І я мушу тепер вибрати між обома можливостями. Праця в Швеції дуже спокуслива науковими можливостями, і я не вагаючися вибрав би її, тільки мене лякає надмірна близькість в її теперішніх кордонах: при неутралітеті Швеції і при її фактично острівному становищі вона при першому ж советському десанті може бути залита советським військом без можливості врятуватися. Тому перше, ніж зважитися дати остаточну згоду на виїзд до Швеції, я вирішив спробувати щастя в Америці [5].

На перешкоді викладацькій праці, звичайно, були виклики, пов'язані із веденням повноцінних курсів англійською мовою, адже, як виявляється, науковець, окрім інших, серйозно розглядав можливість переїзду до Південної Америки й інтенсивно студював іспанську. До того ж життя поза табором для переміщених осіб позбавляло й тих незначних привілеїв, які призначалися переміщеним особам, як-от допомога від Міжнародної організації у справах біженців, званої за своїм акронімом IRO (International Refugee Organization):

Моє знання англійської мови не дозволяє мені претендувати на посаду доцента того чи того рангу одразу: я вільно читаю по-англійськи, але досить погано говорю (зазначу до речі, що до цього спричинилися почасти матеріальні труднощі, бо я живу поза табором і не користався і не користаюся жадною допомогою IRO, а почасти те, що, маючи стару матір 82 років, я не сподівався виїхати до США, готувався до Аргентини і вивчав еспанську мову, — коли тепер обставини змінилися, США беруть старих, а Аргентина взагалі нікого не приймає. Та це між іншим). Мені ішло б про якесь приміщення при Університеті або науковому закладі, можливо при університетській бібліотеці, — але зв'язаний з моїм фахом. Міг би я також провадити курси мов — української і російської передусім для таких, хто вже більш-менш опанував їх і потребує перекладу тільки окремих слів, а не зв'язного курсу англійською мовою [5].

Німецькі славісти Макс Фасмер й Едвін Кошмідер, а також Дмитро Чижевський при потребі могли би підтримати кандидатуру Шевельова рекомендаційними листами. Крім того, у Шевельова збереглася рекомендація від Леоніда Булаховського, наукового керівника з харківського періоду. Щодо викладацьких перспектив, то Шевельов не виключав можливості викладати російську мову й мав з того приводу своєрідне бачення:

Мені здається, що інтерес до російської мови у американців природний, незрівняно більший, ніж до української і це може змінитися тільки при зміні політичних обставин. Тому американці так чи так будуть російську мову вивчати, тож далеко краще, якщо ці курси будуть у руках українців, а не ворогів української

справи. Навчаючися російської мови, люди зможуть одразу діставати правильне уявлення про мовні стосунки на сході Європи, їм не говоритимуть про три діалекти російської мови, і ми на цьому тільки виграємо. Дома я принципово не викладав російської мови, хоч знаю її (досконало теоретично-історично й практично, але зовсім інша справа за кордоном) [5].

Тепер можна резюмувати: з тієї комунікації 1949 р. з Олександром Неприцьким-Грановським нічого не склалося. На це, мабуть, є кілька причин, і головна полягає, очевидно, у тому, що наприкінці 1940-х років американська славістика перебувала в стані активного перевтілення, якщо не сказати формування. Можливостей для науковців у цій ділянці було небагато. Слід додати, що вже через п'ятнадцять з лишком років Неприцький-Грановський звернеться до Юрія Шевельова з листом у якому йтиметься про можливість очолити відділ славістики, який напередодні заснували при Міннесотському університеті:

Повідомляю, що наш Університет старається знайти когось для очолювання Слов'янського відділу, який щойно заснувався як окрема адміністративна одиниця, відділяючись від Відділу Орієнтальних мов. Міннесота, як знаєте, чудовий степ, де можна вести наукові праці без Ньюйоркського гармидеру. Ми були б дуже раді Вас тут вітати на сталій посаді, як Вам таку заофірюють. <...> Я знаю, що багато людей думають, що Нью-Йорк це центр Америки, а тим, що знають Америку він здається великою провінцією. А наші більші університети дають чудові можливості для наукової праці. Ви могли б тут багато доброго зробити і над цим варто застановитися [4].

Інший корпус документів з фонду Грановського дотичний до 1951 р. Серед двох документів — автобіографії та списку друкованих праць і готових до друку (№ 3 і № 4 відповідно) — також міститься лист, адресований, найправдоподібніше, Євгенові Наконечному. Лист писаний уже зі Швеції: Шевельов і надалі шукає варіанти переїзду до Сполучених Штатів, додає відповідні матеріали й переказує історію зустрічі з американським дипломатом, який начебто мав відповідні зв'язки для влаштування на працю до Колумбійського університету. Той урядовець, ознайомившись зі статтями Шевельова в шведській пресі, прагнув заізнатися з їхнім автором. Вочевидь їхня зустріч відбулася в столиці Швеції під час однієї з поїздок науковця до Стокгольма протягом 1950 р:

Коли я був у Стокгольмі, зі мною познайомився один американець. Він працює в американській амбасаді, де спеціально займається східними справами. <...> [3]аявив між іншим, що він має добрі зв'язки в університеті Колумбія і чи я хочу там працювати. На мою згоду він попросив ті самі документи, що я тепер посилаю Вам, і обіцяв улаштувати справу. <...> Але наслідків з цього... напевне ніяких не буде, — згідно з Вашою характеристикою [6].

Прикметно, що через кілька років Шевельов таки опиниться в Колумбійському університеті, отримавши постійну професорську посаду, щоправда, транзитом через Гарвардський університет.

Про минуле Шевельова здебільшого відомо завдяки його спогадам у двох томах, але спогади, зрозуміла річ, написані з відстані часу і, безумовно, суб'єктивні. Подані матеріали зовсім іншого характеру й підготовлені за цілком інших обставин — як матеріали біографічного характеру, так і бібліографічного. Списки най-

важливіших друкованих праць звірено з наявними бібліографіями, а також іншими важливими матеріалами, як-от примітками до обох томів спогадів [див.: 1; 2; 8; 9]. Єдиний виняток: не уточнено публікації повоєнного періоду, що їх у пресі Шевельов надрукував чимало.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гурський, Я.* Бібліографія праць проф. д-ра Юрія Шевельова (1934—1968) // Збірник на пошану проф. д-ра Юрія Шевельова = Symbolae in honorem Georgii Y. Shevelov / редкол.: В. Е. Гаркінз [та ін.] Мюнхен: Logos, 1971. С. 7—35.
2. *Каруник К.* Юрій Шевельов як дослідник української мови: дисертація. Харків. 2019. 267 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Karunyk_Kateryna/Yurii_Shevelov_ia_k_doslidnyk_ukrainskoi_movy.pdf? (дата перегляду: 14. 08. 2022).
3. *Ковалів Ю. Б.* Наконечний Євген Іларіонович // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=71772 (дата перегляду: 14. 08. 2022).
4. Лист Олександра Неприцького-Грановського до Юрія Шевельова, 14 березня 1966 р. Immigration History Research Center Archives, University of Minnesota. Alexander A. Granovsky papers (Call no. IHRC796). Box 54. Folder 5.
5. Лист Юрія Ткачука-Шевельова до Олександра Грановського, 13 вересня 1949 р. Immigration History Research Center Archives, University of Minnesota. Alexander A. Granovsky papers (Call no. IHRC796). Box 69. Folder 9.
6. Лист Юрія Шереха до Євгена [Наконечного], 3 лютого 1951 р. Immigration History Research Center Archives, University of Minnesota. Alexander A. Granovsky papers (Call no. IHRC796). Box 54. Folder 5.
7. *Чернихівський Г. І., Гонтарук П. І.* Неприцький-Грановський Олександр Анастасійович // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2021. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=73672 (дата перегляду: 14.08.2022).
8. *Шевельов Ю. Я* — мені — мене... (і довкруги): Спогади. 1. В Україні. Харків: Нью-Йорк: Видавець Олександр Савчук, 2017. 728 с.
9. *Шевельов Ю. Я* — мені — мене... (і довкруги): Спогади. 2. В Європі. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2021. 896 с.

№ 1. Автобіографія, 13 вересня 1949 р.

Юрій Ткачук-Шевельов
Мюнхен 27, Ортнітштр[ассе]. 15

АВТОБІОГРАФІЯ

Я народився 17.XII.1908 в м. Ложма (тепер Польща)¹. Від 1914 до 1943 р. я жив у Харкові (Україна). Закінчивши студії в Харківському університеті на філологічному факультеті (1927—1931), я викладав українську мову і літературу на Курсах українознавства і в різних середніх навчальних закладах. Всупереч бажанню професорів я не міг бути залишений при Університеті через соціальне походження (мій

батько був генерал рос. царського війська). Від 1933 р. я провадив курс української мови і стилістики в УКІЖі (Інституті журналістики). 1936 мені відкрилася можливість, і я вступив до аспірантури при кафедрі слов'янського мовознавства при Харківському університеті (Проф. Л. Булаховський²). 1939 на підставі дисертаційної праці під назвою «Із спостережень над мовою сучасної поезії» я дістав учений ступінь кандидата філологічних наук (що дорівнює німецькому докторатові) і наукове звання доцента³. В 1938—1941 р. я провадив у Харківському Університеті курси української синтакси, історії української мови, сучасної польської мови з історичним коментарем, сучасної чеської мови з історичним коментарем і спеціальний курс «Мова Т. Шевченка». Від 1940 я був керівником аспірантів з українського мовознавства. У червні 1941 я був призначений керівником кафедри українського мовознавства, а в листопаді обраний заступником декана філологічного факультету⁴. Після того, як Харків зайняли німці, я був обраний головою мовознавчої секції новозаснованого Наукового товариства, але це Товариство було незабаром заборонене німцями. В 1943—1944 я жив у Львові, де спільно з кількома українськими правниками працював над українським правничим словником⁵. Водночас я працював в Українському Допомоговому комітеті як референт шкільних справ. У Львові мене обрано заступником голови мовознавчої секції нелегального в цей час Українського наукового товариства, головою якої був проф. В. Сімович⁶. В 1944 я емігрував до Німеччини і був примусово посланий на працю як допоміжний робітник до Металльверк Мартіна Мюллера в Трайсмауері (Нідердонав)⁷. Від 1945 мене обрано професором Українського Вільного Університету в Празі (тепер Мюнхен), де я провадив такі курси: українська синтакса, сучасна російська мова з історичним коментарем, спеціальні курси «Українська мова ХІХ сторіччя перед Шевченком» і «Мова Великого Князівства Литовського в ХV—ХVІ ст.», а також керував семінаром з історії української мови. Рівнобіжно я брав участь у літературно-критичному житті української еміграції, опублікував велике число критичних статей і рецензій, редагував літературно-мистецьких місячник «Арка» (1947—1948), теоретико-літературні альманахи «МУР» (1945—1948) і був кількарізово обраний заступником голови об'єднання українських письменників на еміграції МУР. Тепер паралельно з викладанням в Українському Вільному Університеті працюю в Головній редакції Енциклопедії українознавства, що її видає Наукове Товариство ім. Шевченка.

Мюнхен, 13. 9. 1949.

Додаток: Список найважливіших друкованих наукових праць.

Подається за автографом: Автобіографія, 13 вересня 1949 року. Вох 69. Folder 9. Alexander A. Granovsky papers (IHRC796), IHRC Archives, University of Minnesota.

¹ «Те, що я тут оповідаю [про народження й перші роки в Харкові. — О. К.], розбігається з усіма моїми документами, в яких місцем мого народження названо Лом-

жу. А сталося це так. Мій батько був військовий і тоді комендував полком, якщо не помиляюся, полком, що звався Олонецьким. Десь рік по моєму народженні полк і його перевели до “царства Польського”, спершу до Варшави, а потім до Ломжі. З початком війни 1914 року батько лишився боронити кордони Російської імперії, а родину евакуйовано в запілля, і моя мати з старшою сестрою й зі мною вибрала Харків, де вона провела перед Польщею більшість свого життя. <...> Після революції мати вирішила, що треба приховати “соціальне походження” її дітей. <...> Для цього треба було змінити місце мого народження, бо коли б згадати Харків, одразу знайшли б метричний запис, і все вийшло б на поверхню. Інша справа назвати Ломжу. Вона опинилася в Польщі, поза кордоном і поза межами, тоді, радянського засягу. Там перевірити нічого не могли» [Шевельов Ю. Я — мені — мене... (і до-вкруги): Спогади. 1. В Україні. Харків; Нью-Йорк: Видавець Олександр Савчук, 2017. С. 33, 35].

² Леонід Булахівський (1888—1961) — мовознавець, родом із Харкова, випускник Харківського університету.

³ В інших матеріалах назва дисертації дещо відрізняється: «Мова і стиль політичної лірики П. Г. Тичини».

⁴ У першій половині 1990-х Ю. Шевельов подав більше інформації в листі до одного зі своїх кореспондентів у Харкові: «Непорозуміння з мою “посадою” 1941 року в університеті розв’язати легко. Університет закритися ще перед приходом німців. Коли вони вступили до міста, найменше їх цікавило відкривати університет. Але нова управа міста, українська, хотіла таки відновити працю університету — призначили ректора (проф. Ветухова, біолога), а той попризначав завідувачів кафедр. Мене серед них. Але реальна влада була в руках окупантів, відкриття вони не дозволили, та й справді на прифронтовій лінії ніяких передумов для цього не було. Так я був на чолі кафедри тільки на папері» [Гавриленко О. Листування з Ю. В. Шевельовим // Харківський історіографічний збірник. 2004. № 7. С. 188].

⁵ Ю. Шевельов приїхав до Львова із Києва в березні чи квітні 1943 р., а покинув місто в квітні 1944 р. До складу комісії, яка працювала над упорядкуванням словника входили, крім Шевельова, Голубовський, Петро Коструба, Микола Паше-Озерський.

⁶ Василь Сімович (1880—1944) — філолог, навчався в Чернівецькому університеті, учень Степана Смал-Стоцького.

⁷ Зі Львова Шевельов відправився до Братислави, звідти — до Штрастофа, а звідтіля — до Трайсмауера в Санкт-Пельтенській окрузі, де пробув, за спогадами, зовсім коротко й попрямував до Відня, а звідти — до Пляуена [Шевельов Ю. Я — мені — мене... (і до-вкруги): Спогади. 2. В Європі. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2021. С. 14–25].

№ 2. Список головних друкованих праць, [вересень 1949 р.]¹

Юрій Ткачук-Шевельов
Мюнхен 27, Ортнітштр[ассе]. 15

СПИСОК ГОЛОВНИХ ДРУКОВАНИХ НАУКОВИХ ПРАЦЬ

1. Проблема мови соціальної драми. Збірник Наукового інституту мовознавства Укр. Академії Наук «За якість художньої мови». Харків 1934².
2. Граматика української мови для середньої школи. Ч. I. Морфологія. Три видання: 1934³, 1935⁴, 1936⁵. Харків—Київ.
3. Граматика української мови для середньої школи. Ч. II. Синтакса. Три видання: 1934⁶, 1935⁷, 1936⁸. Харків—Київ.

4. Лекції з української мови для журналістів. Лекції 2⁹, 3¹⁰, 4, 7. Харків 1934¹¹.
5. Із спостережень над мовою сучасної поезії. «Учені записки Харківського університету. Праці Катедри мовознавства», т. 1. 1939¹².
6. Із спостережень над мовою сучасної поезії, 2. «Наукові записки Інституту журналістики», т. 1. Київ 1940¹³.
7. Мова поезій Павла Тичини. «Праці Інституту Мовознавства Академії наук УРСР», т. 1. Київ 1940¹⁴.
8. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці Івана Котляревського. Харків 1939¹⁵.
9. Нотатки про етимологію. «Український Засів», 1943, 3¹⁶.
10. Шевченко — клясик. Там же, 4¹⁷.
11. Лазар Баранович і поезія бароко. «Наші дні» 1944, 1. Львів¹⁸.
12. Принципи і етапи большевицької політики щодо слов'янських мов в СРСР. «Свобода», листопад 1947. Нью-Йорк¹⁹.
13. До генези називного речення. Мюнхен. 1947²⁰. (Обговорено Б. Унбегауном в «Ревю дез Етюд Сляв» XXVI²¹, Е. Кошмідером в «Сьогочасне й минуле» 1949²², і І. Велигорським в «Українська Трибуна» 1948, 84²³).
14. Галичина в формуванні нової української літературної мови. Розд. II вміщений у «Літературно-науковому збірнику», I, Ганновер 1946²⁴. Фрагменти розділу V — у «Календарі на 1947 рік» Регенсбург 1946²⁵ і в «Ювілейному Збірнику Українського Вільного Університету» Мюнхен 1948²⁶. Повністю праця друкується в виданні УВУ²⁷.
15. Граматика української мови. Синтакса складного речення. Мюнхен 1947²⁸.
16. Айн ноес театер. Мюнхен, Драйвіхтен-ферляг. 1948²⁹. (Обговорено Карлом Уде в «Вельт унд ворт» 1948, II³⁰ і І. М. Венером в «Ім Авслянд унд Дойчлянд» 1949, 4³¹)³².
17. Повна збірка творів Василя Мови-Лиманського. Вперше зібрано, редакція, вступна стаття і коментар. Львів 1944, «Українське видавництво». Не появилося через воєнні події³³.
18. Повна збірка поезій Миколи [sic!] Петренка. Редакція, коментар, вступна стаття. Львів 1944. Готова до друку³⁴.
19. Трендз ін юкрейнієн літеречер андер советс. «Юкрейнієн квотрерлі» IV, 2. Нью-Йорк 1948³⁵.
20. Мова української еміграції і проблема змішування мов. «Сьогочасне й минуле» I, 1949. Мюнхен³⁶.
21. Українське мовознавство і «Слово о полку Ігореві». Там же³⁷.
22. Польська мова на Україні в XVI—XVII ст. Друкується в журналі «Україна»³⁸.
23. Українська мова. Науковий курс для студентів університетів. Друкується в «Бібліотека українознавства» НТШ³⁹.
24. Сьунтакс дер українішен Шпрахе. Т. I. Дер айнфахе Затц. Друкується в УВАН⁴⁰.
25. Цум Партіціпіум універсале. Друкується в «Фестшріфт Павль Дільс», Мюнхен⁴¹.

26. Питання структури російської мови. Друкується в «Дас гайстіге лебен дер Слявен». Мюнстер 1949⁴².
27. Міська говірка Львова. Друкується в «Цайтшріфт фюр слявіше філологі»⁴³.
28. Он де проблем оф фонема ерранс. Готова до друку⁴⁴.
29. Історія української літературної мови першої половини ХІХ ст. У підготовці⁴⁵.
30. Велике число дрібніших статей і рецензій наукового, науково-популярного і критичного характеру друковано в пресі («Наші дні», «Український засів», «Український вісник», «Дозвілля», «МУР», «Заграва», «Арка», «Похід», «Українські вісті», «Українська трибуна», «Час», «Наш вік», «Ді гайстіге вельт», «Дас Тема», «Юкрейніен квотрерлі», «Сьогочасне й минуле» тощо)⁴⁶.

Подається за автографом: Список головних друкованих праць, [вересень 1949 р.]. Box 69. Folder 9. Alexander A. Granovsky papers (IHRC796), IHRC Archives, University of Minnesota.

- ¹ Датується на основі автобіографії Юрія Шевельова, написаної 13 вересня 1949 р.
- ² Шевельов Г. Мова «Диктатури» Ів. Микитенка // За якість художньої мови. Збірник статей / Ред. Н. Каганович. Харків: Радянська література, 1934. С. 5—29.
- ³ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для V—VI класів середньої школи. Харків: Радянська школа, 1935. Ч. I: Морфологія. 115 с.
- ⁴ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для V—VI класів середньої школи. Харків: Радянська школа, 1936. Ч. I: Морфологія. Вид. 2. 115 с.
- ⁵ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для V—VI класів середньої школи. Київ; Харків: Радянська школа, 1937. Ч. I: Морфологія. Вид. 3.
- ⁶ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для VI—VII класів середньої школи. Київ: Радянська школа, 1935. Ч. II: Синтаксис. 160 с.
- ⁷ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для VI—VII класів середньої школи. Київ: Радянська школа, 1936. Ч. II: Синтаксис. 160 с.
- ⁸ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для VI—VII класів середньої школи. Київ; Харків: Радянська школа, 1937. Ч. II: Синтаксис.
- ⁹ Догадько Л., Шевельов Ю. Українська мова для заочного навчання редакторів стінних газет. Завдання друге. Київ: Комуніст, 1940. 48 с.
- ¹⁰ Догадько Л. Ю., Шевельов Ю. В. Заочні курси редакторів колгоспних і бригадних стінгазет. Українська мова. Завдання 3-є / За заг. ред. А. І. Брауде. Київ; Харків: Держ. вид-во колгоспної і радгоспної літератури У.С.Р.Р., 1935. Вид. 2, перероблене. 42 с.
- ¹¹ Подаються поклики лише на дві з чотирьох лекцій. Для детальнішої інформації про ці праці див. дисертацію Катерини Каруник: Каруник К. Юрій Шевельов як дослідник української мови: дисертація. Харків, 2019. 267 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Karunyk_Kateryna/Yurii_Shevelov_iak_doslidnyk_ukrainskoi_movu.pdf? (дата перегляду: 14. 08. 2022).
- ¹² Шевельов Ю. Із спостережень над мовою сучасної поезії. Про мову поезій П. Г. Тичини // Учені записки Харківського державного університету ім. О. М. Горького. 1940. № 20: Збірник праць Кафедри мовознавства № 1. С. 41—99.
- ¹³ Шевельов Ю. Із спостережень над мовою сучасної поезії. Ораторський жанр у політичній ліриці П. Г. Тичини // Наукові записки Українського комуністичного інституту журналістики. 1940. Кн. 1. С. 127—142.

- ¹⁴ Шевельов Ю. Стиль політичної лірики П. Г. Тичини // Наукові записки Інституту мовознавства. 1941. Т. 1. С. 3—51.
- ¹⁵ Шевельов Ю. Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського // Учені записки Харківського державного університету ім. О. М. Горького. 1940. № 20: Збірник праць Кафедри українського мовознавства № 1. С. 131—170.
- ¹⁶ Шевельов Ю. Нотатки про етимологію // Український Засів. 1942. Ч. 3. С. 96—104.
- ¹⁷ Шевельов Ю. Шевченко – клясик? // Український Засів. 1943. Ч. 4. С. 94—107.
- ¹⁸ Шерех Ю. Меч, труби, люття // Наші дні. 1944. Ч. 1. С. 7, 10.
- ¹⁹ Шерех Ю. Принципи і етапи советської політики щодо слов'янських мов (крім російської) // Свобода. 1947. Ч. 270. 19 листоп. С. 3; Ч. 271. 20 листоп. С. 3; Ч. 272. 21 листоп. С. 3; Ч. 273. 22 листоп. С. 3; Ч. 275. 25 листоп. С. 3; Ч. 277. 28 листоп. С. 3; Ч. 278. 29 листоп. С. 3.
- ²⁰ Шерех Ю. До генези називного речення. Мюнхен, 1947. С. 50+16 ст.
- ²¹ Unbegaun В.-О. Ukrainien // Revue des études slaves. 1948. Т. 24. Fasc. 1—4. P. 240—243.
- ²² Кошмідер Е. [Рец.:] Проф. Ю. Шерех. До генези називного речення. Мюнхен, 1947 // Сьогодні і минуле. 1949. Ч. 1—2. С. 102—104.
- ²³ Велигорський І. [Рец.] Проф. Юрій Шерех. До генези називного речення // Українська трибуна. 1948. Рік 3. № 84 (206). 12 грудня. С. 5.
- ²⁴ Шерех Ю. Галичина в формуванні нової української літературної мови (Розділ з розвідки) // Літературно-науковий збірник. Ганновер, 1946. С. 17—44.
- ²⁵ Шерех Ю. Вплив Галичини на нову українську літературну мову // Календар на 1947 рік. Регенсбург, 1947. С. 40—47.
- ²⁶ Шерех Ю. Галицькі впливи на українську літературну мову в ділянці наголосу // Науковий збірник Українського Вільного Університету. Мюнхен. 1947. № 5. С. 208—212.
- ²⁷ Шерех Ю. Галичина в формуванні нової української літературної мови. Мюнхен: УВУ, 1949. 93 с.
- ²⁸ Шерех Ю., Кислиця Д. Граматика української мови. Посібник для гімназії. Частина II: Синтакса. Мюнхен: Українська трибуна, 1947. 86 с.
- ²⁹ Scherech J. Ein neues Theater? Betrachtungen zur modernen Dramatik. München: Drei Fichten, 1948. 64 s.
- ³⁰ Ude K. [Rez.:] Jury Scherech. Ein neues Theater? Betrachtungen zur modernen Dramatik. München: Drei Fichten, 1948. 64 s. // Welt und Wort. 1948. Hf. 11. Nov. S. 413.
- ³¹ Wehner I. Ein neues Theater? // Im Ausland und in Deutschland. 1949. 29 Januar. No. 4. S. 6.
- ³² Принагідно вдалося виявити ще одну рецензію на цю працю авторства О. Кульчицького: Кульчицький О. [Рец.:] Prof. Jury Scherech. Das neue Theater. Betrachtungen zur modernen Dramatik. Drei Fichten Verlag. 64 s. // Сьогодні і минуле. 1949. Ч. 1—2. С. 110.
- ³³ Задум подібного видання вдалося втілити допіру 1968 р., коли збірка з'явилася друком у Мюнхені [Мова (Лиманський) В. Твори / Редакція і вступна стаття Юрій Шевельов. Мюнхен: Видавництво «Дніпрова хвиля», 1968. 380 с.]. Вступну статтю до цієї антології Шевельов так само включив до третьої збірки своїх вибраних статей, датувавши й підписавши в такий спосіб: Львів, 1944; Нью-Йорк, 1968 [Шерех Ю. Третя сторожа. Балтимор; Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. 455 с.]. Вочевидь, варіант статті 1944 р. міг стати основою вступної статті до збірки 1968 р.
- ³⁴ Таке видання не побачило світ. Можливо, вказана вступна стаття до цієї збірки лягла в основу пізнішої статті про Михайла Петренка, яка з'явилася друком у паризькому часописі «Україна» 1950 р. [Шерех Ю. Михайло Петренко — майстер елегії // Україна. 1950. Ч. 4. С. 246—249]. У збірнику на пошану Дмитра Чижевського надрукована ще одна стаття про Михайла Петренка [Orbis scriptus. Dmitrij

- Tschizewskij zum 70. Geburtstag / Hrsg. von Dietrich Gerhardt, Wiktor Weintraub, Hans-Jürgen zum Winkel. Munich: Wilhelm Fink, 1966. 987 p.]. Коли Шевельов передруковував її в книзі «Третя сторожа», то подав підпис «Львів, 1944», зазначивши також її включення до збірника про Чижевського.
- ³⁵ *Šerech J.* Trends in Ukrainian Literature under the Soviets // *Ukrainian Quarterly*. 1948. Vol. IV. No. 2. P. 151—167.
- ³⁶ *Шерех Ю.* Мова української еміграції в Німеччині (1945—1948) // *Сьогочасне й минуле*. 1949. Т. 1—2. С. 38—45.
- ³⁷ У журналі такої публікації не виявлено.
- ³⁸ *Шерех Ю.* Польська мова в Україні в XVI—XVII ст. (Пам'яті Антуана Мартеля) // *Україна*. 1949. Ч. 2. С. 99—107.
- ³⁹ *Шерех Ю.* Нарис сучасної української літературної мови. Наукове Товариство ім. Шевченка. Бібліотека українознавства. Ч. 3. Мюнхен: Вид-во «Молоде Життя». 1951. 402 с.
- ⁴⁰ Не вдалося виявити таку публікацію. Мабуть, саме про цю статтю Шевельов згадував у спогадах: «Я привіз із Харкова два невідані рукописи. [...рукопис «Синтакса простого речення»] пляновано видати в німецькому перекладі, і Український Вільний Університет погодився оплатити йому [Ервіну Кошмідеру. — *О. К.*] переклад. <...> Кошмідер мою працю переклав до кінця, але вона не знайшла видавця й лишалася в рукописі» [*Шевельов Ю.* Я — мені — мене... (і довкруги): Спогади. 2. В Європі. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2021. С. 342].
- ⁴¹ Стаття готувалася до друку в збірнику на пошану німецького славіста Пауля Дільса (1882—1963). Цей том побачив світ щойно 1953 р. й упорядники зазначали в передмові, що праця велася від 1948 р. В міжчассі шість статей, написаних спеціально до збірника, зокрема праця Ю. Шевельова, були надруковані в інших виданнях [*Münchener Beiträge zur Slavenkunde: Festgabe für Paul Diels / Hrsg. Erwin Koschmieder und Alois Schmaus. München. Isar Verlag, 1953. S. 5*]. Стаття Шевельова, яку найвірогідніше написано 1948 р., побачила світ 1953 р. окремим виданням: *Šerech J.* Participium universale im Slawischen. Winnipeg: Verlag der Ukrainischen Freien Akademie der Wissenschaften, 1953. 44 s.
- ⁴² *Šerech J.* [Rez.:] V. Vinogradov. Russkij jazyk. Grammatičeskoje učenije o slove, Moskau — Leningrad, 1947, 782 s. // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 1952. Bd. 21. Hft 2. P. 408—441.
- ⁴³ *Šerech J.* [Rez.:] Jar. Rudnyčkyj. Die Lemberger Ukrainische Stadtmundart (Znesinnia). Berlin, 1943. 139 S. // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 1951. Bd. 21. Hft. 1. S. 216—221.
- ⁴⁴ *Šerech J.* Phonema errans. A Contribution to the Solution of the Problem based on the Material of the Eastern-Slavonic Languages // *Lingua*. 1949. Vol. II. No. 1. P. 399—418.
- ⁴⁵ Не вдалося з'ясувати, про яку публікацію йде мова.
- ⁴⁶ Це не вичерпний список видань, у яких друкувалися матеріали з-під пера Ю. Шевельова у військовий і повоєнний час. Більш повний перелік видань надруковано в документі № 4. Чи не найвичерпнішу бібліографію публікацій того періоду наведено в примітках, підготовлених С. Вакуленком, К. Каруник і В. Романовським, до другого тому спогадів Шевельова: *Шевельов Ю.* Я — мені — мене... (і довкруги): Спогади. 2. В Європі. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2021. С. 728. Статті з того періоду також зазначені в двох бібліографіях Ю. Шевельова: *Гурський Я.* Бібліографія праць проф. д-ра Юрія Шевельова (1934—1968) // *Збірник на пошану проф. д-ра Юрія Шевельова = Symbolae in honorem Georgii Y. Shevelov / редкол.: В. Е. Гаркінз [та ін.] Мюнхен: Logos, 1971. С. 7—35; Юрій Володимирович Шевельов (Юрій Шерех): матеріали до бібліографії / Упоряд.: А. Даниленко, Л. Чабан. Нью-Йорк: The Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the United States, 1998. 199 с.*

№ 3. Information from my Autobiography, [1951]¹

Jury Tkaczuk-Sevelov

INFORMATION FROM MY AUTOBIOGRAPHY

I was born on Dec. 17, 1908 in the town of Lomzha (now Polish). From 1914 to 1943 I lived in Kharkov (in the Ukraine). After completing my studies at Kharkov University (1927—1931) I taught Ukrainian and Ukrainian literature at the “Kursy Ukrainovedeniya” and in the middle schools. Contrary to the wishes of my professors I could not remain at the University because of my social background (my father was a general in the Czarist army). After 1933 I conducted a course in Ukrainian and Ukrainian literary style in the Institute of Journalisme (UKIZh). In 1936 as a result of a change in policy concerning the children of “socially estranged elements”, I was able to enter candidacy for a higher degree (“aspirantura”) at the chair of Slavic philology at Kharkov University (under prof. L. Bulakhovsky). In 1939 on the basis of a dissertation entitled “From observations of the language of contemporary poetry” I received the degree of Candidate of Philological Science (corresponding to the German doctor’s degree) and the position of docent from 1938—41 at Kharkov University I taught modern Ukrainian and the history of Ukrainian, modern Polish with a historical commentary, modern Czech with a historical commentary and a special course entitled the Languages of T. Shevchenko. After 1940 I directed candidates for degrees in Ukrainian philology. In June 1941 I was appointed director of the chair of the Ukrainian philology and in November I was chosen substitute dean of the school of philology (filologicheskij fakultet). Afterwards, when Germans captured Kharkov, I was elected chairman of the linguistic section of the reestablished Scientific Society, which society, however, was soon forbidden by the Germans. From 1943—1944 I lived in Lemberg, where I worked together with several Ukrainian jurists on a Ukrainian juridical dictionary. At the same time I worked on the Ukrainian Committee of Relief in the capacity of advisor on school matters. In Lemberg I was elected substitute chairman of which was Prof. V. Simovych. In 1944 I was sent by the Germans to the Trainsmauer (near Sankt Poelten, Austria), where I was forced to work in “Martin Müller’s Metallwerk.” In 1945 I became professor of Slavic Philology in the Free Ukrainian University in Prague (now in Munich), where I conducted the following courses: Ukrainian syntax, modern Russian with a historical commentary, the special course “Ukrainian in the 19th century before Shevchenko” and “The language of the Grand Duchy of Lithuania in the 15th and 16th centuries,” and also directed a class in the history of Ukrainian. At the same time I took part in the literary life of the Ukrainian emigration, publishing a large number of critical articles and reviews, and editing a monthly magazine on literature and art entitled “Arka” (1947—48), and a theoretical literary almanac “MUR” (1945—48), and I was elected substitute chairman of the Union of Ukrainian Authors MUR. I did much work in editing the “Encyclopedia of Ukraine,” published by the Shevchenko Scientific Society, in which I am a member of the

main editorial staff and editor of the section on culture. In 1949 I accepted an invitation to teach Russian and Ukrainian at Lund University, Sweden, where I am today.

In 1945, threatenwith forced repatriation or kidnapping, I changed my name Sevelov to Tkaczuk. After 1945 I published my works under pseudonym Serekh.

I am a member of the Ukrainian Historical and Philological Society in Prague, an active member of the Shevchenko Scientific Society, and an active member of the Free Ukrainian Academy of Sciences (New York — Winnipeg).

[1951]

Подається за автографом: Information from my Autobiography [sic!], [1951]. Box 54. Folder 5. Alexander A. Granovsky papers (IHRC796), IHRC Archives, University of Minnesota.

¹ Датується на основі листа, написаного Юрієм Шевельовим Євгенові Наконечному 3 лютого 1951 р. Ця автобіографія фактично є перекладом українського варіанту 1949 р. з незначними доповненнями (два останні абзаци та останнє речення з третього абзацу від кінця).

№ 4. List of Published Works and Those Ready for Publication, [1951]¹

Jury Serech

LIST OF PUBLISHED WORKS AND THOSE READY FOR PUBLICATION

A. Books

1. Граматика української мови. I. Морфологія. Харків 1934², 1935³, 1936⁴. 1937 forbidden and withdrawn⁵.
2. Граматика української мови. I. Синтакса. Харків 1934⁶, 1935⁷, 1936⁸. 1937 forbidden and withdrawn.
3. До генези називного речення. Munich. 1947⁹.
4. Галичина в формуванні нової української літературної мови. Munich. 1949¹⁰.
5. Ein neues Theater. Munich 1948. Drei-Fichten Verlag¹¹.
6. Граматика української мови. Синтакса складного речення. Munich 1947¹².
7. Українська мова. Курс для студентів університетів. Munich. 1949¹³.

B. Most important articles

8. Проблема мови соціальної драми. Збірник Наукового інституту мовознавства Укр. Академії Наук «За якість художньої мови». Харків 1934¹⁴.
9. Лекції з української мови для журналістів. Лекції 2¹⁵, 3¹⁶, 4, 7. Харків 1934¹⁷.
10. Із спостережень над мовою сучасної поезії. «Учені записки Харківського університету. Праці Катедри мовознавства», т. 1. 1939¹⁸ and the separate impression¹⁹.

11. Из спостережень над мовою сучасної поезії, 2. Наукові записки Інституту мовознавства Академії Наук УРСР, т. 1. Київ 1940 and the separate impression²⁰.
12. Мова поезій Павла Тичини. Наукові записки Інституту журналістики, т. 1. Київ 1940 and the separate impression²¹.
13. Традиції і новаторство в лексиці і стилістиці Івана Котляревського. Учені записки Катедри мовознавства Харківського університету, т. 1. Харків 1940 and the separate impression²².
14. Нотатки про етимологію. «Український Засів», 3, 1943²³.
15. Шевченко — клясик. «Український Засів», 4, 1943²⁴.
16. Лазар Баранович і поезія бароко. «Наші дні» 1944, I²⁵.
17. Принципи і етапи советської політики щодо слов'янських мов. «Свобода», 1947. New York²⁶.
18. Trends in Ukrainian Literature under Soviets. Ukrainian Quarterly, IV, 3. New York 1948²⁷.
19. Мова української еміграції. «Сьогодні й минуле» I, 1949²⁸.
20. Польська мова у Україні в XVI—XVII ст. «Україна» I, 1950²⁹.
21. Проблеми церковнослов'янств у сучасній мові. «Україна» 2, 1950³⁰.
22. Articles in «Енциклопедія українознавства» (Назва Русь³¹, Давній період історії української мови³², вплив Галичини на нову українську літературну мову³³, Синтаксична система укр. мови³⁴, Засади укр. правопису etc³⁵). Munich 1949...

C. Other Articles

The many articles, reviews and so on were printed in the periodicals «Наші дні» Львів, «Укр. засів» Харків—Київ, «Укр. вісник» Берлін, «Дозвілля» Берлін, «МУР» Мюнхен, «Заграва» Авгсбург, «Арка» Мюнхен, «Похід» Гамбург, «Укр. вісті» Ульм, «Укр. трибуна» Мюнхен, «Час» Нюрнберг, «Наш вік» Торонто, «Нові дні» Торонто, «Київ» Філадельфія, «Укр. думка» Лондон, «Сьогодні й минуле» Мюнхен, «Україна» Париж, «Kultura» Paris, «Die geistige Welt» Munich, «Thema» Munich, «Die neue Zeitung» Munich, «Dagens Nyheter» Stockholm etc³⁶.

D. Works Ready for Publication

23. Phonema Errans. A Contribution to the Solution of the Problem based on the Materials of the Eastern-Slavonic Languages. At the printer's in "Lingua" Amsterdam³⁷. Now appeared. "Lingua" II, 4. Dec. 1950. and offprint³⁸.
24. Zum Partizipium Universali im Slawischen, At the printer's in Festschrift Paul Diels³⁹.
25. Syntax der gegenwärtigen ukrainischen Schriftsprache. I. Einfacher Satz⁴⁰.
26. Lemberger Stadtmundart. At the printer's in Zeitschrift fuer Slavische Philologie⁴¹.
27. Strukturfragen der russischen Frage (anlässlich Vinogradov's Buch)⁴².

28. Zum Problem der Satzgliederung und Absonderung der Redeteile. At the printer's in "Lingua" Amsterdam⁴³.
29. Die Probleme der Bildung der Numeralia als ein Redeteil im Slavischen (I. Die ukrainische Konstruktionen vom Typ dvoje sliv und die Bildung der Numeralia als ein Redeteil; 2. Adjektiva in den Konstruktionen mit den Numeralia zwei, drei, vier in den Slavischen Sprachen)⁴⁴.

[1951]

Подається за автографом: List of Published Works and Those Ready for Publication, [1951]. Box 54. Folder 5. Alexander A. Granovsky papers (IHRC796), IHRC Archives, University of Minnesota.

- ¹ Датується на основі листа, написаного Юрієм Шевельовим Євгеніві Наконечному 3 лютого 1951 р.
- ² Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для V—VI класів середньої школи. Харків: Радянська школа, 1935. Ч. I: Морфологія. 115 с.
- ³ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для V—VI класів середньої школи. Харків: Радянська школа, 1936. Ч. I: Морфологія. Вид. 2. 115 с.
- ⁴ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для V—VI класів середньої школи. Київ; Харків: Радянська школа, 1937. Ч. I: Морфологія. Вид. 3.
- ⁵ Тобто позиції № 1 та № 2 в цьому списку були заборонені й вилучені.
- ⁶ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для VI—VII класів середньої школи. Київ: Радянська школа, 1935. Ч. II: Синтакса. 160 с.
- ⁷ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для VI—VII класів середньої школи. Київ: Радянська школа, 1936. Ч. II: Синтакса. 160 с.
- ⁸ Каганович Н., Шевельов Г. Граматика української мови. Підручник для VI—VII класів середньої школи. Київ; Харків: Радянська школа, 1937. Ч. II: Синтакса.
- ⁹ Шерех Ю. До генези називного речення. Мюнхен, 1947. С. 50+16 ст.
- ¹⁰ Шерех Ю. Галичина в формуванні нової української літературної мови. Мюнхен: УВУ, 1949. 93 с.
- ¹¹ Scherech J. Ein neues Theater? Betrachtungen zur modernen Dramatik. München: Drei Fichten, 1948. 64 s.
- ¹² Шерех Ю., Кислиця Д. Граматика української мови. Посібник для гімназії. Частина II: Синтакса. Мюнхен: Українська трибуна, 1947. 86 с.
- ¹³ Шерех Ю. Сучасна українська літературна мова. Зошит 1—10. Серія: Видання інституту заочного навчання, Т. 7. Мюнхен: Український вільний університет, 1949. 306 с.
- ¹⁴ Шевельов Г. Мова «Диктатури» Ів. Микитенка // За якість художньої мови. Збірник статей / Ред. Н. Каганович. Харків: Радянська література, 1934. С. 5—29.
- ¹⁵ Догадько Л., Шевельов Ю. Українська мова для заочного навчання редакторів стінних газет. Завдання друге. Київ: Комуніст, 1940. 48 с.
- ¹⁶ Догадько Л. Ю., Шевельов Ю. В. Заочні курси редакторів колгоспних і бригадних стінгазет. Українська мова. Завдання 3-є / За заг. ред. А. І. Брауде. Київ; Харків: Держ. вид-во колгоспної і радгоспної літератури У.С.Р.Р., 1935. Вид. 2, перероблене. 42 с.;
- ¹⁷ Див. примітку 11 до документа № 2.
- ¹⁸ Шевельов Ю. Із спостережень над мовою сучасної поезії. Про мову поезій П. Г. Тичини // Учені записки Харківського державного університету ім. О. М. Горького. 1940. № 20: Збірник праць Кафедри мовознавства № 1. С. 41—99.
- ¹⁹ З англ. — «і окремих відтиск».

- ²⁰ *Шевельов Ю.* Из спостережень над мовою сучасної поезії. Ораторський жанр у політичній ліриці П. Г. Тичини // Наукові записки Українського комуністичного інституту журналістики. 1940. Кн. 1. С. 127—142.
- ²¹ *Шевельов Ю.* Стиль політичної лірики П. Г. Тичини // Наукові записки Інституту мовознавства. 1941. Т. 1. С. 3—51.
- ¹² *Шевельов Ю.* Традиція і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського // Учені записки Харківського державного університету ім. О. М. Горького. 1940. № 20: Збірник праць Кафедри українського мовознавства. № 1. С. 131—170.
- ²³ *Шевельов Ю.* Нотатки про етимологію // Український Засів. 1942. Ч. 3. С. 96—104.
- ²⁴ *Шевельов Ю.* Шевченко – клясик? // Український Засів. 1943. Ч. 4. С. 94—107.
- ²⁵ *Шерех Ю.* Меч, труби, люття // Наші дні. 1944. Ч. 1. С. 7, 10.
- ²⁶ *Шерех Ю.* Принципи і етапи советської політики щодо слов'янських мов (крім російської) // Свобода. 1947. Ч. 270. 19 листоп. С. 3; Ч. 271. 20 листоп. С. 3; Ч. 272. 21 листоп. С. 3; Ч. 273. 22 листоп. С. 3; Ч. 275. 25 листоп. С. 3; Ч. 277. 28 листоп. С. 3; Ч. 278. 29 листоп. С. 3.
- ²⁷ *Sherekh J.* Trends in Ukrainian Literature under the Soviets // *Ukrainian Quarterly*. 1948. Vol. IV. No. 2. P. 151—167.
- ²⁸ *Шерех Ю.* Мова української еміграції в Німеччині (1945—1948) // Сьогоднішнє й минуле. 1949. Т. 1—2. С. 38—45.
- ²⁹ *Шерех Ю.* Польська мова в Україні в XVI—XVII ст. (Пам'яті Антуана Мартеля) // Україна. 1949. Ч. 2. С. 99—107.
- ²⁹ *Шерех Ю.* Невіддільна спадщина (кілька слів про українські церковнослов'янізми) // Україна. 1950. № 3. С. 155—157.
- ³¹ *Шерех Ю.* Назва «Русь» // Енциклопедія Українознавства / Наукове Товариство ім. Шевченка / Гол. ред. В. Кубійович і З. Кузеля. Мюнхен; Нью-Йорк: Молоде життя, 1949. Т. 1. С. 13—14.
- ³² *Шерех Ю.* Історія української мови: Давня доба (XI—XIV ст.) // Енциклопедія Українознавства / Наукове Товариство ім. Шевченка / Гол. ред. В. Кубійович і З. Кузеля. Мюнхен; Нью-Йорк: Молоде життя, 1949. Т. 1. С. 345—348.
- ³³ *Шерех Ю.* Розвиток літературної мови в XIX—XX ст. // Енциклопедія Українознавства / Наукове Товариство ім. Шевченка / Гол. ред. В. Кубійович і З. Кузеля. Мюнхен; Нью-Йорк: Молоде життя, 1949. Т. 1. С. 354—356.
- ³⁴ *Шерех Ю.* Синтаксична система // Енциклопедія Українознавства / Наукове Товариство ім. Шевченка / Гол. ред. В. Кубійович і З. Кузеля. Мюнхен; Нью-Йорк: Молоде життя, 1949. Т. 1. С. 338—339.
- ³⁵ *Шерех Ю.* Принципи сучасного українського письма й правопису // Енциклопедія Українознавства / Наукове Товариство ім. Шевченка / Гол. ред. В. Кубійович і З. Кузеля. Мюнхен; Нью-Йорк: Молоде життя, 1949. Т. 1. С. 364—366.
- ³⁶ Див. примітку № 46 до документа № 2.
- ³⁷ *Šerech J.* Phonema errans. A Contribution to the Solution of the Problem based on the Material of the Eastern-Slavonic Languages // *Lingua*. 1949. Vol. II. No. 1. P. 399—418.
- ³⁸ Після слова «Amsterdam» дописано від руки, найімовірніше, після того, як число за грудень 1950 р. побачило світ.
- ³⁹ Див. примітку № 41 до документа № 2.
- ⁴⁰ Див. примітку № 40 до документа № 2.
- ⁴¹ *Šerech J.* [Rez.:] Jar. Rudnyčkj. Die Lemberger Ukrainische Stadtmundart (Znesinnia). Berlin, 1943. 139 s. // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 1951. Bd. 21. Hf. 1. S. 216—221.
- ⁴² *Šerech J.* [Rez.:] V. Vinogradov. Russkij jazyk. Grammatičeskoje učenije o slove, Moskau — Leningrad, 1947, 782 s. // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 1952. Bd. 21. Hf. 2. P. 408—441.
- ⁴³ *Šerech J.* Zum Problem der Satzgliederung und Aussonderung der Redeteile (Die Bücher von I. Meščaninov) // *Lingua*. 1952. Vol. III. No. 2. S. 193—218.

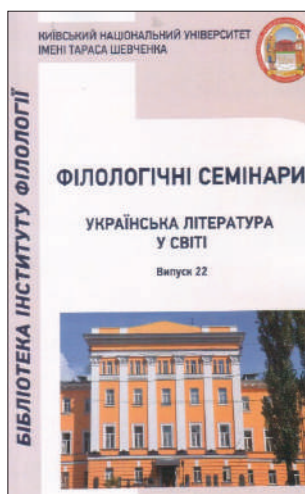
⁴⁴ Šerech J. Probleme der Bildung des Zahlwortes als Redeteil in den slavischen Sprachen. Lund: C. W. K. Gleerup, 1952. 171 s.

Висловлюю подяку Олександрові Бороню за цінні зауваги, Каті Давиденко (Колумбійський університет), Гудрун Віртц і Сімоні Лібих (Баварська державна бібліотека) — за допомогу з отриманням недоступних матеріалів.

Переднє слово, підготовка текстів та коментарі Остапа КОНЯ

Отримано 18 серпня 2022 р.

м. Нью-Йорк



Філологічні семінари. Вип. 22. Українська література у світі.

Київ: Освіта України, 2021. 272 с.

«Філологічні семінари» — друкований орган школи «Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства». Науковий керівник школи — професор Михайло Наєнко. Матеріали випуску об'єднані темою «Українська література у світі». Відомі науковці запропонували свій погляд на функціонування української літератури в Австралії (Мусак S. Ukrainian prose fiction in Australia 1949—1991: an overview), у франкомовних країнах (Чистяк Д. Українська література у франкомовних країнах: історія та сьогодення, проблеми та перспективи), у Сербії (Гаєв Т. Рецепція української літератури в перекладах сербською мовою), в Білорусі (Рагойша В. Рэцэпцыя ўкраінскай літаратуры ў незалежнай Беларусі), у Польщі (Яручик В. Сучасний український літературний процес у Польщі), у Чехії (Палій О., Погребняк О. Українська література в Чехії: до перекладацької рецепції), у Грузії (Мchedладзе І., Наскідашвілі Н., Чхатарашвілі С., Грицик Л. Полісистемні парадигми перекладів української літератури в Грузії), у Хорватії (Pavlešen D., Kliček D., Ralašić J. Kratak pregled ukrajinske književnosti i publicistike u hrvatskoj od XIX do XXI stoljeća) та в інших країнах. Окремим розділом у збірнику подано теоретичні міркування про українську літературу у світовому контексті. О. Башкирова розглядає тут проблему художньої рецепції тілесності, М. Гнатюк — інтермедіальність творчості Емми Андієвської, Н. Бернадська — українську проблематику на сторінках журналів російського зарубіжжя та ін.

Видання розраховане на викладачів вищої школи, науковців, учителів, аспірантів і студентів-філологів.

Наші
презентації

ЮВІЛЕЙНИЙ ФІЛОСОФ ВАЛЕР'ЯНА ПОЛІЩУКА

У 1922 р. Валер'ян Поліщук почав працювати над художнім твором, присвяченим Григорію Сковороді. Дмитро Багалій допомагав поетові з вивченням історичних, зокрема маловідомих, джерел стосовно біографії українського філософа, тож вони зустрічалися задля товариських бесід про Сковороду¹. Того самого року на шпальтах газети «Вісті ВУЦВК» було надруковано фрагменти «роману ліричного» під назвою «Григорій Сковорода» авторства В. Поліщука, а вже в серпні 1923 р. в тогочасній періодиці з'явилася інформація про те, що письменник завершив свій літературний твір та готує його до друку. Утім, повний Поліщуків текст «Григорій Сковорода» побачив світ лише 1929 р.

Першу публікацію частин Поліщуків поєми-«роману» випередив — буквально на кілька днів — Павло Тичина, оприлюднивши уривки своєї поєми-«симфонії» «Сковорода». Окремою книжечкою вона побачила світ у Львові 1923 р.

Оскільки в 1922 р. в радянській Україні відзначали 200-ліття з дня народження філософа, художні тексти обох поетів ставали частиною програм багатьох урочистих заходів. Поєми В. Поліщука і П. Тичини декламували в Харкові під час святкування ювілею Г. Сковорода в музеї тов. Артема 1923 р. 27 травня 1923 р. Микола Плевако зачитував уривки твору П. Тичини на могилі Г. Сковорода під час екскурсії. Журнал «Шляхи мистецтва» (м. Харків) опублікував частини поєм обох авторів².

¹ Студіювання В. Поліщуком розвідок про Г. Сковороду на початку 1920-х років знайшло своєрідне відображення в одній із тогочасних акцій, розгорнутих на сторінках «Вістей ВУЦВК». Під гаслом «Будуймо червоні крила» у цьому виданні друкувалися заклики до відомих осіб (зокрема М. Хвильового, Г. Гринька, О. Шумського, М. Йогансена, І. Огієнка та ін.) робити грошові внески на розвиток авіації. У газеті від 26 липня 1923 р. В. Поліщук зробив відповідне звернення до Г. Хоткевича (автора книжки «Григорій Савич Сковорода», 1920) і до академіка Д. Багалія (автора численних розвідок про Г. Сковороду).

² Тичина П. Сковорода (уривки з симфонії) // Шляхи мистецтва. 1923. № 5. С. 7—12; Поліщук В. Григорій Сковорода. Роман ліричний (ритмоза-уривки) // Шляхи мистецтва 1923. № 5. С. 12—16.

Пропонована стаття В. Поліщука «Григорій Сковорода» була написана якраз у той період, коли він, вивчаючи різні біографічні матеріали філософа, працював над однойменною поемою. Статтю, найочевидніше, він підготував на замовлення газети «Селянська правда» (м. Харків), що її редагував Сергій Пилипенко. Принаймні поштовок до написання поеми, як зазначав сам В. Поліщук, став саме ювілей українського філософа. Показово й те, що кілька ідентичних, доволі довгих фрагментів, присутні як у статті про Сковороду, так і в поемі. А характеристики, якими В. Поліщук наділяв свого героя, часто нагадували життєві й творчі лінії самого письменника, особливості його філософування про людський та природний світ. «Філософ з головою хлопчика» — таким був один із псевдонімів В. Поліщука.

Стаття В. Поліщука, що її подаємо з невеликими пунктуаційними й граматичними правками, була надрукована: *Поліщук В.* Григорій Сковорода (До 200 роковин зо дня народження) // *Селянська правда.* 1922. № 75. С. 2—3. Для підготовки цієї передмови використано такі джерела: [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8].

ЛІТЕРАТУРА

1. Мистецьке життя // Вісті ВУЦВК. 1922. № 87. С. 4.
2. Вечір пам'яті Гр. Сковорода // Вісті ВУЦВК. 1922. № 271. С. 3.
3. *Тичина П.* Сковорода (Уривки з симфонії) // Вісті ВУЦВК. 1922. № 291. С. 2—3.
4. *Поліщук В.* Григорій Сковорода. Роман ліричний (2 уривки) // Вісті ВУЦВК 1922. № 295. С. 2.
5. Ювілей Сковорода // Червоний шлях. 1923. № 1. С. 256—257.
6. [Про В. Поліщука] // Червоний шлях. 1923. № 4—5. С. 251.
7. *Анін Ф.* На могилі Сковорода // Вісті ВУЦВК. 1923. № 117. С. 3.
8. *Поліщук В.* Сковорода. Харків: ДВУ, 1929. 117 с.

ГРИГОРІЙ СКОВОРОДА (до 200-х роковин зо дня народження)

Двісті літ тому, тобто 1722 р., в селі Чорнухах на Лубенщині, що тепер належить до Полтавської губернії, від простих козаків народився відомий тепер усім філософ Григорій Сковорода. Хоч його думки та наука були дуже далекі від життя, особливо від того, як тепер міркує трудящий люд та як навчають ватажки його комуністи творити краще життя, але все ж своїм частенько гострим словом та прикладом розбуджував людську думку і оздоровляв суспільство.

Той хибний шлях, на якому стояв Сковорода, усе ж виправдається великою кількістю доброго діла, яке він зміг зробити, не вважаючи на той непевний стан. Він розкривав очі людей на деякі дійсні цінності і таврував пороки як тодішнього панства, так і особливо духовенства. Так одного разу, коли Сковороді запропонували прийняти духовний чернечий сан, він так одказав: «Чи ви хочете, щоб я умножив число фарисеїв? Їжте жирно, пийте солодко, одягайтесь м'яко і будьте ченцями (монахами)... Хіба є що найпротивніш, як лицеміри духовні та ханжі? * П'ятериця людей (це Сковорода казав про різні церковні відправи та церемонії. — *В. П.*) бредуть у прешироких опанчах, що на п'ять ліктів по полу волочаться. На шиї у кожного дзвін із

* Ханжа — людина, що робить все напоказ, про людське око, а на ділі чинить мерзоту, вихваляючись своєю добродійністю. [Примітка В. Поліщука. — *О. О.*]

шнурками, торбами-платами, іконами, книгами обвішені. Тільки-тільки що рухаються, як бики, везучі парафіального дзвона. Горе їм!..

Малпи істиннії святості. Довго моляться в церквах. Без перестану у псалтир барабанять. Будують церкви і прикрашають їх. Бродять на поклони до Єрусалима. З обличчя святі, а серцем над усіх беззаконніші. Сребролюбні, честолюбні, сластолюбні, джигуни, сводники, немилосердні, непримиримі».

Сковорода добре бачив людей і вмів їх цінувати, бо своєю вченістю й розумом він стояв багато вище над все тодішнє суспільство, незважаючи на те, що вийшов з небагатої родини. А тоді бідному досягнути високої науки, коли вона була лишень для багатої старшини та духовенства, дуже було тяжко.

Сковорода пройшов, мабуть, чи не всю можливу для того часу для мешканців України науку. Спочатку він напевно вчився у с. Чорнухах, де була школа для селян, бо Чорнухи були тоді сотенним містечком, значить, там повинна була бути школа, а далі, відомо, що батько віддав малого Сковороду «по охоті самого хлопця» до Київської Академії, звідки виходили тоді духовні та вчені люди не тільки на одну Україну, а й на всю Східну Європу, бо хлопець сам дуже хотів учитись.

Під час навчання Сковороди в Київській Академії якось набирали співаків до капели цариці Єлизавети, що дуже кохалась у співах. Їх одвозили до столиці тодішньої — Петербурга. Туди взяли й Сковороду, що мав гарний голос. Тоді йому було 20 років. Жити у Петербурзі було дуже добре, до того можна було сподіватись на вислугу так, що на посаду придворного співака зазріли навіть дуже багаті пани. Але Сковорода не поласився на гарне життя і придворний блиск. Він хотів далі вчитись, і коли трапилась нагода бути знов у Києві, він там і залишився, щоб продовжувати науку в Академії.

Коли Сковорода приблизно охопив усю премудрість, яку могла дати Академія, до того ж багато знання придбав іще самотужки, живучи у Києві, йому запропонували висвятитись на священника, бо Академія була духовною школою. Сковорода не міг піти звичайним шляхом, на який найлегше було ступити. Для того, щоб його залишили в спокої, він прикинувся придуркуватим та заїкою. А дух його кликав кудись далі... Нарешті Сковорода увільняється з бурси.

Але для Сковороди було мало Київської науки й того, що було тоді в Росії: він «захотів бачити чужі краї». Це було коло 1750 р. Випадок йому допоміг поїхати в Угорщину подорожувати по інших краях. При цій нагоді, як каже найлюбіший ученик Сковороди Ковалінський, він зміг «проїхати з Угорщини до Відня (головне місто в Австрії), Офена, Пресбурга й інші окольні місця, де любопитствуя по охоті своїй старався познайомитись найпаче з людьми ученістю і знаннями отлично слави- мими тоді. Він старався мати знайомство і приязнь вчених, а з ними нові знання, яких не мав і не міг мати на своїй батьківщині». Переказують, що далі Сковорода пішки з ціпком у руках і тощим гаманцем мандрував і в Польщі, і в Пруссії, і в Німеччині та в Італії.

Але після цього всього він так само пішки повертає на Україну, щоб тут жити й навчати. Бо він визнавав, що не за потрібним ідуть за кордон, а за зайвим. Видно, багато лишнього він уже мав тоді, але потрібного було мало, і от він повертає до батьківщини на Україну.

Коли життя тяжке й бурхливе, одні люди, коли сила й відвага, борються з життєвим тягарем, другі складають руки, піднімають очі догори, залишають земні турботи і дбають лишень про свій душевний спокій — шукають бога та раю небесного.

Тяжкий час був на Україні у XVIII столітті. Багато воєн прокотилось і поточилось крові на її полях, налягав гніт московського царизму, заводилось нечуване на Україні кріпацтво, старшина перероблювалась на дворян, щоб краще поневолювати свій народ, незалежність українська все більше і більше нищилась, позиції здавали за позиціями; і от частина люду старалась дати цьому лихові опір, при тому справа доходила нерідко до повстань, особливо на селах. Друга частина напружено чогось чекала, щоб не дочекатись, а третя йшла в монастир шукати там спокою, бо не хотіла дивитись на все, що творилось тут на землі, відрікаючись від усього мирського.

Так робили найчастіш люди, що належали до тодішньої інтелігенції, коли так можна сказати.

Сковорода, що вийшов з простих козаків-селян, а перейняв науку й розумом належав до другої верстви, у своєму відношенні до життєвих подій зробив зовсім не так, як робили всі люди: або цілковито боротись з життям, або скоритись йому. Він вибрав щось третє; на ґрунті перших двох він виростив нову рослину відношення до світу, бо був поодиноким людиною — справжнім філософом. Сковорода змінив метод боротьби.

Не виступаючи активно, Сковорода усе ж ішов у маси і активно боровся зі злом, а не зашився в свою шкаралупку, дбаючи виключно про свою душу, як це роблять і робили тоді усякі схимники, шукачі бога, чистої істини, краси і т. ін. Це було якесь середнє вирішення тодішньої життєвої задачі.

Через таке розв'язання життєвої проблеми (задачі) в Сковороді весь час боролось два начала: буря і лагідність, печаль і радість, незлобивість і бичування порочних людей, шукання духовної завершеності та вічного незмінного «дерева життя» — з другого боку, свідомість того, що й матерія вічна, лишень мінлива у своїх формах та незавершена.

Він був проповідником тої науки у філософії, що зветься *дуалізмом*, де тим самим повинна бути віра у таємні надприродні явища, яких не можна перевірити досвідом, так званий *містицизм*.

На тлі тогочасного українського життя Сковорода визначався дуже яскраво. Недаремно його визнавали ще за життя як найосвіченіші люди, так і прості селяни.

Він прийняв у себе багато доброго, чого йому вдалось дійти власним розумом та що осягнув на висотах античної та європейської науки й мислі, але в ньому було й багато недоладного, що жило серед збідженої країни, в якій думки кращих представників ще не вибилися на волю з пут схоластики, церковщини та релігійних забобонів.

Тому, як каже Володимир Ерн, «особа Сковороди з'єднує в собі такі крайності, які трудно собі навіть уявити. Внутрі він має настрої вселенський, загальнолюдський, на поверхні, в деяких зовнішніх проявах він кострубатий, обокремлений, трохи не сектант. Поруч з орлиним летом мислі, крилатою споглядальністю, — плоскі звичайні міркування. Поруч з яскравою, образною, поетичною мовою, що яриється блискавичною красою, церковно-слов'янська накопиченість, витикана “піддими словечками”».

І далі: «В мисленні Сковороди сильним, глибоким і пристрасним, скерованим на віковичну таємницю життя, єсть елементи (складові, частини) дурного провінціалізму (або сказати простіше — хатніх звичок — *В. П.*), а в його скупченому, мудрому, праведному житті дають про себе знати неукротимі краплі козацької крові, що бурлить; сумує, упряма та хаотична (роскуйовджена).

На Сковороді й тепер багато дечого можна навчитись, а найперше тому, як великі духовні сили, скеровані по неправдивому шляху і не збудовані так, як відчуває працюючий люд, залишаються гарними, але одинокими й малокорисними для людства.

Сковорода свою проповідь провадив словесно, але й багато написав. Його учні, а особливо Ковалінський, та вчені люди, як-от, приміром, академік Багалій, Бонч-Бруевич та ін. зібрали його твори та видрукували.

Про Сковороду дуже багато вже написано різних учених і філософських розвідок.

Довгий час твори Сковороди ходили в рукописах, а особливо байки та пісні, з яких декотрі ще й досі співаються.

Відому пісню з комедії Котляревського “Наталка Полтавка”, що починається словами “Всякому городу нрав і права”, склав Сковорода. За свого життя Сковорода багато поскладав пісень, які сам співав, пригравуючи на сопілку чи на флейту. Був “старчиком” чудакуватим, ходив завжди пішки, нічого з собою не мав і не носив, окрім торби з книжками.

Умер тихо на старості літ у 1794 р. 29 жовтня в селі Іванівці коло Харкова, підклавши під голову свою торбу з рукописами і книжками і викопавши перед тим сам собі могилу.

Коли під вечір побачив хазяїн, де зупинився Сковорода, як той з лопаткою копає яму, то запитав:

— Що це, друже Григорію, чим ти занятий?

— Пора, друже, закінчити мандрівку, — відповів Сковорода. — І так все волосся злетіло з бідної голови моєї од істязаній! Пора заспокоїтись. Хай тут буде моя остання могила»

Потім перемінив білизну, помолився богу, склав руки на грудях й ліг.

А на ранок до сніданку його вже не дочекались.

26. VI. 1922. Харків

Переднє слово, підготовка тексту Олеси ОМЕЛЬЧУК

Отримано 18 липня 2022 р.

м. Київ



РЕЦЕНЗІЇ

Роксана ХАРЧУК

РОМАНИ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА В ТЕОРЕТИЧНОМУ ВИСВІТЛЕННІ ФЕЛІКСА ШТЕЙНБУКА

Рецензія на книгу: *Штейнбук Ф. Під «Знаком Саваофа», або «Там, де...» Ульяненко. Частина 2.*

Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2022. 392 с.

Творчість Олеся Ульяненка завжди захоплювала й досі захоплює багатьох літературознавців і критиків. Навіть ті, хто не сприймає доробок прозаїка через натуралізм, тілесність, визнають багатство його мови й потугу його стилю, позначеного трансцендентністю. Можливо, в Ульяненкових книжках читачів найбільше вражає саме удар духовного і тілесного в людині. Цю вибухову суперечність мистець розглядає в релігійному, християнському контексті. При цьому релігійний пафос Ульяненка ніколи не звучить агітаційно, ніколи не є дешевим. А це дуже цінна риса на тлі нинішньої девальвації будь-якого пафосу — соціального, патріотичного, мистецького. Зрештою, скандальнішого письменника в українській літературі доби Незалежності годі знайти. Адже за роман «Знак Саваофа» на нього начебто наклала анафему УПЦ МП, хоча не лише в цьому творі прозаїк зобразив російську церкву гротескно. Можливо, найкоротший і найпрстойніший опис класу попів у ранній українській державі подано в романі «Жінка його мрії»: «Ворота у стіні [Києво-Печерської лаври. — Р. Х.] відкрилися раптово, і звідти хлинули чорним потоком монахи і попи. Попи були з мобільниками, йшли впевнено, топчучи шикарними шкарками сніг» [5]. Армія в чорних сутанах розсідалася по іномарках. У романі «Знак Саваофа» знаходимо іншу характеристику істинно православного церковного кліру: «...де шастили шестисоті мерседеси, а батюшки ситі, впевнені, що піддавали анафемі буржуазний західний світ, муркали у мобільні телефони, користалися телевізорами виключно з Німеччини, заводили коханок, далеких від православ'я, віддавалися сумнівним утіхам та бесідам з тонкошіями келійниками» [6, 269]. Утіхи одного з отців із келійником у цьому творі описано натуралістично й карикатурно. Тема московського православ'я і суспільства з юродивою вірою, ширше — тема віри і безвір'я, отже, і моральності, на якій зростає добробут західної цивілізації, і аморальності, що є основою російського суспільства з культом насильства і злиднів, в

Ульяненко наскрізна. Він, як і його попередники Петро Чаадаєв і Тарас Шевченко, котрі нищівно оцінили Московську церкву в XIX ст., дає зрозуміти, що лицемірне суспільство з фарисеями в рясах не має жодного шансу. Воно приречене на дикість, а його існування завжди невіддільне від збочення. Московським попом він протиставив українську автокефальну і греко-католицьку церкви. Недаремно вже згаданий роман «Знак Саваофа» закінчується картиною, коли священник Лаврентій скликає мешканців Соснівки, що уособлює всю постсовкову Україну, до новозбудованого храму, який нищили й московські монахи, і мормони, і нові українські бізнесюки із чиновниками і братками. І це храм УГКЦ.

Роман «Жінка його мрії» заборонила натомість Національна експертна комісія із захисту моралі з огляду на неприйнятні картини сексу й порнографічний зміст, хоча насправді твір далекий від порнографії. Ці факти не в останню чергу спонукали Фелікса Штейнбука написати про талановитого й суперечливого письменника Ульяненко три книжки. Перша (про його малу прозу) під назвою «Інкубація “Яець динозавра”» побачила світ 2016 р. За цю працю автор отримав премію імені Олександра Білецького. Однак читачі знають Ульяненко передусім як романіста. Уважається, що він працював в одному жанрі, бо йому належить 14 завершених і один незавершений роман. Тож автор поставив перед собою значно амбітніше завдання — проаналізувати масив романної спадщини письменника. Наступна монографія «Під “Знаком Саваофа”, або “Там, де...” Ульяненко» складається із двох частин, кожна з яких є окремим дослідженням. У першій, опублікованій 2020 р., науковець розглянув романи Ульяненко крізь призму тілесно-міметичного методу. Ця праця постала як альтернатива до літературного портрета прозаїка авторства Ольги Пуніної «Самітний геній» (2016). У другій він зосередився на постикальних особливостях романів: стильовій самотності, жанровій своєрідності, сюжетно-композиційній (не)конвенційності, проблематиці, образності, хронотопі, а також на топосах. При цьому Штейнбук ототожнив постикальну градацію із засадами теології — *Locis communes*. Подібна постмодерна гра загалом притаманна авторові монографії. Наприклад, у заголовках майже всіх розділів першої частини іронічно використано цитати з «Об’явлення Івана Богослова». Нагадаю, що й Шевченко назвав Апокаліпсис «боговдохновенної галиматсьей» [9:5, 135]. Цим Ф. Штейнбук хоче підкреслити, що апокаліпсис, містицизм і моралізаторство не мають нічого спільного або мають дуже мало спільного з Ульяненком, бо вони пропущені через сито авторської іронії. Літературознавець також заперечує релігійність мистця, обстоює поєднання в його романах соціології з тілесністю, не помічає зудару віри — духовного життя людини із плоттю, постулює перетворення соціологічного мислення й тілесності на екзистенційні маркери. Чи так це? Я спробую теж відповісти на це запитання.

Ф. Штейнбук вважає, що Ульяненко культивував жанр роману, бо останній давав йому змогу проникнути в онтологічні підвалини людської екзистенції, передусім тілесної. Дослідник виокремив такі особливості роману прозаїка: нехтування кількісними чинниками, ангажованість у тілесно-антропологічний підмурівок онтологічної проблематики, намагання здолати обмеженість людської екзистенції. Мабуть, роман, навіть під назвою «Зимова повість» (зазначу, що в українському письменстві часів Незалежності жанр повісті взагалі вимер), — це епічний твір, який дає авторові найбільше можливостей сказати про людину в певному часі й на певній території, і ця історична, соціальна, національно-психологічна й культурна модель являє собою окремий варіант буття. У літературі не існує онтології взагалі. Навіть у фентезі й у фантастиці вона має свою генезу. Літературна онтологія завжди конкретна, і цю конкретику зазвичай розкривають примітки. В Ульяненко примітки теж будуть колись доречними, щоб розтлумачити читачеві, хто такий диктор Левітан, генсек Микита Хрущов, кого називали «стукачем», яким був дрескод кримінального середовища в ранніх 1990-х, що таке велика інфляція 1990-х і т. д. Одна з героїнь Ульяненко Ілона, вислухавши пояснення свого косметолога про те, що його предок-пристосуванець урятувався, працюючи в кочегарці спершу

для Центральної Ради, а потім для Муравйова, прямо запитує: «А що таке Центральна Рада? І що таке кочегарки?» [6, 195]. І в цьому безхитрісному запитанні міститься ключ до сучасного українського літературознавства, яке оперує безліччю теорій, забуваючи про конкретний зміст твору, його історизм навіть у деталях. У вітчизняній науці складається парадоксальна ситуація, коли дослідник підганяє твір і доробок того чи того письменника під чергову модну теорію, повністю ігноруючи історизм і спонуки, завдання й мету самого автора. Інша річ, що конкретна онтологія відображає досвід людей, котрі належать до певного типу цивілізації і культури, до певного типу суспільства, зокрема патріархального, постімперського, постсовєтського тощо. І цей досвід зазвичай пов'язаний із певним типом естетики. У випадку Ульяненка йдеться, безперечно, про світ постсталінізму, що його нині називають рашизмом, світ, із яким в Україні постійно, а після проголошення Незалежності дуже гостро точиться боротьба, котра зрештою набрала форми повномасштабної війни, у якій вигадливе, химерне й відверто божевільне зло протистоїть банальному добру. І Ульяненко позиціонував себе як свідка протистояння двох світів — українського і російського, передусім російського, вщепленого в Україну. Його романи — про підставну Україну, Україну в російському варіанті, що являла собою антидержаву. Щоб зобразити її адекватно, письменник звернувся до певної естетики. Ідеться про «чорнуху» російського зразка, що відрізняється й від нуару Едгара По, і від галицьких готичних романів Галини Пагутяк. Однак «чорнуха» Ульяненка своєрідна й не така суцільна, як видається на перший погляд.

Монографії Штейнбука бракує не тільки історизму, а й диференційованого підходу до авторського стилю, який усе ж таки «чорнухою» не обмежується. В описах Ульяненка завжди чимало поетизмів. У романі «Квіти Содому» кисть руки одного з персонажів «розквітла на сонячному промінні трояндою» [7, 6]. Андрій Лямур, герой роману «Знак Саваофа», браток і романтик, «неповторно красивий, аж зуби зводило від тієї вроди з якимось потойбічним, майже інфернальним сумом загнаного демона» [6, 175]. Загалом Ульяненко любить зображувати фатальне кохання, погибельну любов — недосяжну й чисту, як у Горіка до Нілки у «Сталінці», або згаданого Андрія Побіденка, або ж Лямура до Ілони у «Знакові Саваофа». В останньому творі минушість життя ототожнюється із «сучою скороминучістю». Однак цей бруталізм сполучається із сизим вітром, «що нагадає яскраві балахони спідниць та суконь, відкриваючи чорний таємний вхід до життя» [6, 19]. Евфемізми, як бачимо, у прозаїка теж поетичні. У романі «Знак Саваофа» зустрічаємо гротескний і химерний, у стилі Франсіско Гої, образ смерті: «Дзінь-дзінь, це не поштар, а смерть з удавкою, з позором та злиднями, з підвішеними до костяниці кредиторами або мінтами» [6, 20]. Ульяненко, безперечно, майстер експресивного опису. Ось літній пейзаж: «...попереду лежав степ з купами рафінадних хмар». «Рафінад хмар» перетворюється на сталий образ, бо спершу він, як і належить цукру, тане за горизонтом, тоді, здається, розтанув, але це тільки ілюзія, бо й далі «рафінади хмар» «колошкалися ватою і провалювалися за горизонт» або «зсипалися за горизонт». Завдяки сонцю «зробилося чисто і світло, повітря не ворухнулося. Пощезла ця туга вітру, але сама туга висіла великими полотнищами над жовтою вовною трави» [6, 47]. Сповнений експресії й зимовий урбаністичний пейзаж: «Місто вибухнуло малиновим, взялося зверху ледь жовтуватим ореолом, ще за хвилину простір просяк іржавим, обвішавшись низками гірлянд. Руде повітря, синій сніг, розлита криво маслянка ріки» [5], або «фіолетовий зимовий день, де тіні перепліталися з тінями, вітер стріляв кришталевою пилюкою, все западало в паморочливі сині ями...» [6, 64—65]. І деталі, що запам'ятовуються: мокра березова гілка, що тремтить від холоду — «суто у традиціях минулого, без народницького нальоту. Печально» [5], або «бавовна хмар», що весело нанизувалася на сонячне проміння, чи «срібна луска озера» [8, 32]. І ефектні епітети: золотий осінній туман, кришталеві небеса, бурштинові сні. Як бачимо, не все в прозаїка «чорнуха». Безперечно, портрет, пейзаж й інтер'єр

Ульяненка заслуговують на докладне вивчення. Дослідник не заторкнув ці питання у своїй книжці, але в ній є цікавий, сповнений конкретики, розділ про інсектну образність прозаїка. Мухи, що нагадують маленьких монстрів, і рої мух, котрі зникають так само несподівано, як і з'явилися, таргани, що з тріском падають на спинки, усе ж виконують у творах Ульяненка роль магичну й містичну. Можливо, прозаїк мав за зразок символіку термітів-руйнівників Габрієля Маркеса. Однак, як уже було сказано, Ф. Штейнбук відкидає містику у творчості Ульяненка, хоча релігійний письменник, зокрема християнський, без містики неможливий. Зрештою, сам прозаїк в одному з інтерв'ю прямо сказав: «Я — містичний письменник» [3]. Можливо, літературознавцям видніше, яким насправді є мистець. І в такій ситуації існує один спосіб дізнатися істину — звернутися до тексту.

Науковець намагається з'ясувати, які різновиди роману Ульяненко практикував, окрім урбаністичного, на чому наголошували практично всі дослідники його творчості, але не акцентує на відмінностях між ранніми романами і творами пізнішого часу. Поминає він також досвід схищення чи змішування різних романних піджанрів, наприклад релігійного роману із кримінальним і соціальним («Знак Саваофа») або любовного з детективом з елементами роману жахів («Жінка його мрії»). Статичність Ульяненка, намагання розглядати його творчість поза будь-яким літературним й історичним контекстом, винятково в межах універсальної онтології — найслабша, як на мене, сторона рецензованого дослідження. Іноді, як бачимо, теорія змушує літературознавця відмовлятися від очевидних речей, у випадку Ульяненка — від містичності й релігійної проблематики. Рання «Богемна рапсодія» — твір поетичний, із сильним ліричним струменем, сліди якого спорадично трапляються й у пізніших текстах. Особливо яскраво це виявляється в назвах. Наприклад, «Жінка його мрії» — титул, що пасує драмі й любовному роману. Зрештою, в різних бібліотеках ця книжка фігурує серед еротики й сексу. На практиці ця назва гротескна, бо жіночі персонажі твору — Іва, про яку мріє лейтенант, або Лада, що відіграє роль маяка в інший світ для «генерала» (котрий насправді лише майор у відставці, проте нагадує патріарха Маркеса), у реальності виявляються жінками підступними і злочинними, жінками-месницями. Частково їхнє зло пояснюється в романі тим, що в радянському й пострадянському суспільствах жінка завжди була сексуальним об'єктом, а не особистістю, про безсмертну душу взагалі забуто. Хоча у згаданому творі чимало сексу і плотських утіх у найрізноманітніших формах, проте автор переконаний, що без любові до Бога решта кохань недійсні. Саме про це свідчить й епіграф: «У всіх щасливих випадках знай, що то заслуга Бога; навіть тоді, коли світ перетвориться на порох. Ми всі підемо, і зупинить нас смерть».

Оскільки письменника завжди цікавила тема злочину і покарання, є сенс говорити про те, що більшість його романів підпадають під визначення «кримінального читива», ознаки якого — треш, декаданс із песимізмом, гротеск, а не іронія, як твердить Штейнбук, і гіпербола. Ульяненко ніколи не писав класичних детективів, романів жахів чи трилерів: він органічно не сприймав попсу. Орієнтуючись на масову літературу, завжди сполучав масові жанри з християнською мораллю й біблійною традицією, яку вартувало б детально дослідити в його творчості. Псалми, заборонене в СРСР Святе Письмо й постійне звернення до Бога чи Ісуса не тільки серед його персонажів-священників, випускників семінарії, монахів, а й серед простих роботяг, люмпенів, міліціонерів, братків і гомосексуалістів свідчить, що релігія, проблема віри була основною темою прозаїка. Хоча в його творчості маємо й образ міліціонера-супергероя Ракші, який перекаваліфіковується в умовах неправової держави на приватного детектива й пасічника (нацромантизм чистої води), у світі Ульяненка панує не сила закону і права, а Божя справедливість і Божий промисел, що не дорівнює екзистенційній долі чи фатумові богоскептиків і атеїстів. Прикметно, що в раціональних, правових суспільствах містична доля так і не подолана. Хоч Ульяненко й віддавав перевагу

полегшеній порівняно з іншими українськими неомодерністами формі розповіді, однак його цікавили не екзистенційні проблеми й філософія, а релігія і християнська містика, що про них Ф. Штейнбук воліє не згадувати, бо ці поняття далекі йому як науковцеві. Не згадує він і про ту літературну традицію, до якої дотичний Ульяненко, крім Біблії. Думаю, що варто все ж згадати В'ячеслава Медведя, Євгена Пашковського (останній справив на стиль Ульяненка дуже істотний вплив), Федора Достоєвського зі «Злочином і карою» і, звичайно ж, Фердинана Селіна з його подорожжю на край ночі, котру намагався повторити Ульяненко на українському ґрунті. З названих письменників Штейнбук згадав у примітці на сторінці 280 лише Селіна, зазначивши, що Ульяненко цікавився доробком цього французького письменника. Натомість треба підкреслити, що український прозаїк мав Селіна за взірць. У романі останнього «Смерть у кредит» приятель схиляє автобіографічного персонажа, лікаря й письменника, розповідати у своїх творах часом щось приємне, адже життя — не завжди бруд. На що той відповідає: «У певному сенсі це так, але у мене якась манія, я надто однобокий» [4, 9]. Таким же однобоким був і Ульяненко. Він звільняв українську мову в літературі від академізму, як Селін, ненавидів людський вид, як Селін, і намагався бути нонконформістом, як Селін, і зазнав через це, як і Селін, краху. На відміну від французького письменника, Ульяненко не був ані антисемітом, ані прибічником нацизму. Ф. Штейнбук у монографії, до речі, показує, що український прозаїк не був ані гомофобом, ані ненависником жінок та євреїв.

Розділ про сюжетно-композиційні особливості романів, на мій погляд, найвдаліший. Автор монографії констатує, що прозаїк часто використовував дві сюжетні лінії. Наймайстерніше, можливо, цю подвійність реалізовано у «Сталінці» на прикладі двох центральних персонажів — Горіка і Лорда — Йони. Іноді, як у «Вогненному оці», маємо справу з розірваною розв'язкою, у межах якої рухається сюжет, що дає змогу твердити про наявність у творі тотальної розв'язки. Натомість роман «Там, де Південь» починається з кульмінації, що передує наступній кульмінації; текст розгортається між кульмінацією і розв'язкою, набуваючи рис суцільної кульмінації. З кульмінації розпочинаються також романи «Жінка його мрії» і «Квіти Содому», тож дослідник висуває тезу, за якою Ульяненко є майстром роману кульмінаційного штибу. До речі, лексема *итиб* у Штейнбука — слово-паразит. До сюжетно неконвенційних, на думку літературознавця, належить також роман «Ангели помсти», котрий складається із трьох частин: «Марго», «Альма» і «Танька». Вочевидь, у цьому випадку маємо справу з потрійним сюжетом. Натомість «Богемна рапсодія», «Син тіні», «Знак Саваофа», «Дофін сатани», «Хрест на Сатурні», «Серафима» та «Софія» щодо композиції належать до романів традиційних. Мені здається, що для романів Ульяненка характерним є також кліповий принцип. Читачеві іноді складно стежити за сюжетом, бо кліпи, що стосуються різних персонажів і колізій, змінюються надто швидко. Їх необхідно графічно відобразити в тексті, але видавці зазвичай ігнорують цю рису художнього мислення мистця.

Окремий розділ у монографії присвячено проблематиці творчості Ульяненка. Намагаючись систематизувати думки прозаїка, автор визначає такі три ідейні комплекси: 1. національна проблематика; 2. проблема бунту; 3. тілесності, гендеру, гомосексуалізму й сексуально-перверсійна проблема. Як уже зазначалося, дослідник уникає чіткого визначення того типу суспільства, яке зображує Ульяненко, замінюючи конкретику онтологією, ототожнюючи історизм із патріотизмом, хоча це й не відповідає дійсності. Ніла Зборовська, аналізуючи прозу Ульяненка, керувалася історизмом, а не патріотизмом, як уважає Ф. Штейнбук. Це ж стосується й Лариси Масенко, котру в монографії не згадано. Вона у блискучій статті про роман «Сталінка» [2] констатувала, що прозаїк показав, як світ шансону й зони перетинається зі світом пересічних людей у пострадянській Україні. Із розвалом СРСР злочинний світ на пострадянському просторі, зокрема й в Україні здобув легітимізацію, його почали сприймати навіть як демократичний. У Росії

цей принцип спрацював стовідсотково, але в Україні суспільство виявилось здоровішим від російського. Блатний світ разом із президентом-зеком було з України вигнано, тоді як Росія неухильно деградує. Фактично ЛНР—ДНР являють собою зразкову державу зеківського типу, з якою Росія дедалі більше ототожнюється, утрачаючи й роль космічної країни, і роль країни з розвинутою наукою і культурою. На жаль, Ульяненко не дожив до цього часу й не побачив на власні очі еволюції українського суспільства, його очищення, повного й остаточного розриву з російським контекстом, що на практиці виявився контекстом злочинного світу з протиправними уявленнями й цінностями, освяченими Московською православною церквою.

У монографії автор порушує істотні для українського літературознавства теоретичні питання, уважає, що соцреалізм уже давно втратив у нас актуальність, але й про постмодернізм говорити в українському письменстві не доводиться, бо цей стиль позбавлений виразного національного характеру. Думаю, жодний зі стилів не є національним. Зрештою експеримент із національно-органічним стилем, що його культивувала українська еміграція після Другої світової війни, зазнав краху. Саме мова, образність і зміст твору, передусім його історичний контекст надають тому чи тому стилю національного характеру й колориту. У монографії стверджується, що образність Ульяненка не копіює реальність, а слугує засобом переживання жаху та відчаю, котрі притаманні людині онтологічно, а не тому, що людина переживає певні етапи суспільно-історичного чи національного розвитку. Остання теза сумнівна, бо онтологічне зло, як і онтологія загалом, також завжди має конкретну форму. Це або Голокост, або Голодомор, або блокування й винищення українських міст у нинішній війні. Науковець наголошує на умовності хронотопу прозаїка, відсутності або сумнівності темпорального маркера, домінуванні в його романах простору над часом. Однак Ульяненко завжди писав про Україну часів пізнього СРСР, про Україну після розпаду СРСР або про перспективи постсовкового світу, як у романі «Перли і свині».

Особливу увагу в монографії звернено на тілесність: «на початку було не слово, а тіло» [10, 168], і на те, як утілеснене письмо Ульяненка корелює з українською традицією. Штейнбук твердить, що письменник не хехтує жодною, зокрема й найінтимнішою стороною людини, та спинається на темі крові й екскрементів. Він стверджує, що з патріархальним характером нашого суспільства можуть посперечатися хіба що російське й білоруське. Думаю, це все ж перебільшення на тлі мусульманських суспільств. У межах патріархальності науковець розглядає також гендерну проблематику, заперечуючи думку, начебто творчість Ульяненка є мізогіною, оскільки для постколоніального простору прозаїка характерна агресивна маскулінна або імітаційно маскулінна поведінка незалежно від біологічної статі. Справді, «Серафима» і «Софія» — це романи про жінок-убивць, перша з яких є серійною вбивцею. Як бачимо, письменник виявився прихильником фемінізму. У його світі немає такого зла, на яке не спромоглася б людина обох статей. Дивує, коли українські дослідники називають романи Ульяненка мізогініями, бо насправді вони мізантропські. Водночас прозаїк талановито описує жіноче тіло, красу жінки, а жіночий тілесний світ у нього іноді перетинається із чоловічим. Уже згаданий «генерал» у чині майора «наповнювався тишею, як жінки наповнюються за ніч коханням і спермою і робляться далекими, наче білий метелик на синьому небі — нерухомими та загадковими» [5]. Збочення, зображені в Ульяненка, Ф. Штейнбук тлумачить радше як наслідки вживання алкоголю й наркотиків, спрощуючи таким чином думку романіста про гріховність постколоніального українського суспільства, що ототожнювалося в перші десятиліття свого становлення з російським суспільством суцільної жорстокості. Цікавими є спостереження літературознавця щодо єврейської теми в романістиці Ульяненка. Ф. Штейнбук уважає, що для письменника українці — нація, яка проявляє себе у взаємодії з євреями, а сама єврейська тема включає і упередженість, і співчуття, і пошук співпраці, проте головний ворог українців, за прозаїком, — вони самі. Літературознавець відкидає звинувачення Ульяненка в гомофобії, стверджуючи, що романіст уперше в

українській літературі написав про гомосексуальність. Однак це не означає, наче Ульяненко зображав гомосексуальність і гомосексуалістів так, як Вільям Берроуз, котрий перебував усередині цієї спільноти, а не ззовні, як Ульяненко. Українського прозаїка цікавили всі можливі гріхи, серед них тваринна хіть — гріх найперший. Попри те що Біблія і Коран трактують одностатеві стосунки як неприйнятні, письменник толерував квір-ідентичність, бо помічав, що в умовах табування й секс, і гомосексуальність набирають жахливих форм. Серед його образів гомосексуалістів є різні типи: і богемні (зразка Річчі), і нероби, наркоторговці, як Русланчик, і симпатичні невдахи, як Магріб. Штейнбук вважає, що Ульяненко загалом зображує героя-екзистенціала, котрий просто існує, і йому досить самого існування. Саме завдяки цим екзистенціалам діти Божі начебто й перетворюються на карикатуру на Христа. Мені ж здається, що зло в людині письменник пояснює не її байдужістю, не рослиним існуванням і не відсутністю думки, а браком віри й любові, коли людина плутає щастя із силою, впливовістю, насолодами, яких завжди мало, тож вони множаться в геометричній прогресії і зрештою перетворюються на злочини — вияв уседозволеності.

Окремий розділ монографії присвячено топосам Ульяненка. Хоча топос наблизений до мотиву, проте Ф. Штейнбук розрізняє ці поняття на тій підставі, що мотив є явним, тоді як топос прихованим. Він виокремлює топос абсурду й маргінальності, міста й мосту, божевілья й жорстокості, ницості й відрази, нудьги і сміху, відчаю і надії. Принцип аналізу топосів у монографії такий: спершу автор викладає теорію про місто й міст, божевілья й жорстокість тощо, а тоді наводить приклади з романів Ульяненка. На мою думку, цей принцип учнівський. Крім того, міст, можливо, і є у творчості Ульяненка топосом, але місто однозначно — один із центральних мотивів мистця, що різко протиставляв свою прозу сільській і колгоспній.

Рецензована монографія свідчить про інтерес науковця до творчості Ульяненка, його прагнення проаналізувати її всебічно. Однак це дослідження також показує, що автор віддає перевагу теорії над практикою, у нашому випадку — над текстом, часто заперечує очевидні речі або ігнорує їх. У зв'язку із цим хочеться нагадати афоризм Мефістофеля, котрий навчав Фауста й усіх книжників: «Теорія завжди, мій друже, сіра, а древо життя — золоте» [1, 82].

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гете Й. В.* Фауст; Лірика / пер. з нім.; Передм. Д. С. Наливайка. Київ: Веселка, 2001. 478 с.
2. *Масенко А.* ...Їхнє зло прийшло перед лице моє // Кур'єр Кривбасу. 1998. № 3. С. 145—152.
3. Олесь Ульяненко: «Вкрай не люблю писати, але змушую себе...». URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2009/11/20/055121.html> (дата звернення: 10. 11. 2022 р.)
4. *Селін Л.-Ф.* Смерть у кредит / пер. Р. Осадчука. Київ: Видавництво Жупанського, 2015. 560 с.
5. *Ульяненко О.* Жінка його мрії. URL: http://sites.utoronto.ca/elul/Ulianenko/Zhinka_ioho_mrii.pdf (дата звернення: 10. 11. 2022 р.)
6. *Ульяненко О.* Знак Саваофа. Київ: Нора-Друк, 2006. 292 с.
7. *Ульяненко О.* Квіти Содому. Харків: Фоліо, 2012. 256 с.
8. *Ульяненко О.* Сталінка. Дофін Сатани: Романи. Харків: Фоліо, 2003. 382 с.
9. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. / ред. кол. М. Г. Жулинський (голова) та ін. Київ: Наукова думка. 2001—2014.
10. *Штейнбук Ф.* Під «Знаком Саваофа», або «Там, де...» Ульяненко. Частина 2. Київ: Видавничий дім Дмитра Бурого, 2022. 392 с.

Отримано 8 листопада 2022 р.

м. Київ

Володимир ГРАБОВСЬКИЙ

МІЖМИСТЕЦЬКИЙ ПОЛІЛОГ УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА

Рецензія на книгу: *Горболіс Л. Міжмистецькі контакти літературного тексту.*

Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. 312 с.

Одній із найусеосяжніших царин гуманітаристики в цивілізованому світі — літературі — властиве взаємопроникнення, широке використання інших сфер, засобів інших мистецтв. У 2021 р. в Сумах вийшло друком вагоме дослідження Лариси Горболіс «Міжмистецькі контакти літературного тексту», у якому, наголошуючи на актуальності розвитку нашої гуманітарної науки, авторка слушно зазначає, що «не зникає потреба говорити про комплексне дослідження художніх явищ у літературі, музиці, живописі, хореографії...» (с. 18). Такі дослідження міжмистецьких взаємин у європейській, світовій спадщині мають тривалу і продуктивну історію. В українській культурі, що довго перебувала під гнітом колоніалізму, чужих ідеологічних доктрин, тим паче назріла гостра потреба виходити на широкі простори всеосяжного мистецького охоплення буття.

Свою увагу авторка зосереджує на творчості українських майстрів слова минулого й сучасності, що «мандрували» стежками різних мистецтв. Крім хрестоматійно відомих імен, у цю зв'язку потрапили також і молоді автори ХХІ ст. Різні письменники — В. Стефаник, Леся Українка, М. Черемшина, О. Довженко, Б.-І. Антонич, М. Яцків, М. Жулинський, В. Корнійчук, І. Роздобудько, П. Ар'є, Т. Сидоренко, Ю. Іздрик — різні стилі, уподобання, характер письма, здобутки... Глибини інтермедіальності досліджені достатньо уважно та ґрунтовно. Зрештою, види мистецтв віддавна класифіковані за рівнем побудови, засобами, «розміщенням» у часі і просторі. Відповідно й у Л. Горболіс різні типи зв'язків літератури й мистецтв — від інтерпретації та відтворення певної історії, опису окремих творинь мистецтва, їх літературних перетворень до використання тих чи тих технічних прийомів та медіальних інтерпретацій. Переплітання, перехрещення, багат шаровість у мистецтвах, за твердженням авторки, віддзеркалюються в літературних текстах, у яких не минаються тенденції модернізму чи постмодернізму.

Зосереджуючи свою увагу саме на втіленні в українських творах засобів інших мистецтв у найширшому діапазоні, Л. Горболіс не му-

сила зупинятися на особливостях цих мистецтв, стилю певного письменника. Окремі міжмистецькі вияви так чи так екстраполюють у бік розширення характеристики стилю літератора. Так, у новелістиці Василя Стефаника дослідниця вивчає кінематографічні параметри, хоч у нього можна помітити чимало елементів взаємовпливів інших видів мистецтв. Новелу «Камінний хрест» авторка вважає чудовим зразком кінематографічного втілення саме тому, що у своїй творчості письменник зумів передбачити віддзеркалення в слові різних мистецтв і серед них — мистецтва кіно. Нове мистецтво «рухомих зображень», що у світовому вимірі ХХ ст. знайшло геніальні зразки, у добу В. Стефаника, звісно, лише підступало до своїх вершин.

Інші нюанси тандему «література — кіно» авторка розгортає в статті «Земля Довженка: фільм, кіноповість, музичний супровід від “ДахаБраха”». Якщо в матеріалах про кінематографічні параметри новели «Камінний хрест» В. Стефаника дослідниця стисло згадує про фільм режисера Л. Осика, побудований за новелою, то до аналізу фільму письменника-режисера О. Довженка додана характеристика музичного супроводу сучасного фолк-рок гурту «ДахаБраха». Фільм О. Довженка вийшов у світ 1930 р. і невдовзі був заборонений тоталітарною владою. Аж у 1958 р. поновлений до показу в Європі на міжнародному референдумі кінокритиків у Брюсселі, де отримав світове визнання. Лише в сучасному проєкті ХХІ ст. фільм повертається до життя в оригінальній енергетиці музики українського гурту, що, на думку Л. Горболіс, допомагає «відчувати, розуміти й транслювати образ землі музикою» (с. 193).

Знаходячи в українських текстах відлуння чи не всіх мистецтв, їх своєрідне віддзеркалення, авторка не минає хореографію. У цьому контексті в монографії проаналізовано літературно-танцювальні «коди» Михайла Яцкова та Володимира Корнійчука. Дослідниця виразно наголошує на увазі українських письменників до межових ситуацій у психології людини, її емоцій, переживань. Звичайно, це стосується не лише доби першої половини ХХ ст. (В. Стефаник, М. Яцків та ін.), а й сучасних майстрів слова. Різні види мистецтва стають у цьому сенсі необхідним матеріалом. Творчості В. Корнійчука пощастило в монографії бути розкритою у двох зіставленнях: «література — музика» і «література — хореографія». Це стає зрозумілим, коли читач дізнається, що В. Корнійчук від початків своєї творчості й дотепер виявляє себе як хореограф, музикознавець, театрознавець, додає, ще й багатолітній головний редактор «Української музичної газети» і журналу «Музика».

Підрозділ монографії «література — малярство» відкривається статтею «Суголосність художніх світів закоханих у життя українців (порівняльний аспект творів Б.-І. Антонича і М. Примаченко)», яка вперше була опублікована ще в 2012 р. У цьому підрозділі вміщено ще одну статтю про малярство і його відображення в літературі — «Творчий портрет художника в повісті Тетяни Сидоренко “Ольга, дружина Пікассо”», в якій метою письменниці стало «художньо відтворити вісімнадцятирічне родинне життя іспанця Пабло Пікассо й українки Ольги Хохлової» (с. 283). Небуденні факти життя двох постатей у повісті знайшли відображення в різних гранях творчості всесвітньовідомого мистця, який у низці своїх полотен, крім іншого, увіковічнив образ коханої дружини.

Література (мистецтво слова) і музика (мистецтво звуків) у сприйнятті пересічних людей можуть чудово існувати, сказати б, не перетинаючись, тим паче в добу інформаційного «океану», що заливає свідомість найдоступнішими засобами в глобальному контексті. Не зупиняючись на останньому факті, варто зосередити думку саме на давніх, можливо, історичних традиціях письменства і музики, присутніх і не припинених в культурі цивілізованих держав. Щодо літератури, то це стосується насамперед того факту, що важко увявити собі музику без наскрізного словесного «оточення»: музична література, теорія музики та цілий комплекс інших предметів чудово сусідять. І більше того — професійне становлення музиканта неможливе без літератури.

Майстерно і зі знанням справи написані літературні твори про музику як особливу сферу духовності, психології людини користуються значною увагою. Звертаючись до «наших берегів», можна висловити припущення, що в українській літературі ще багато можливостей щодо відкриття незнаних лакун і заповнення білих плям на цю тему. Де літературні твори, присвячені видатним українським музикантам недавнього (чи давнішого) минулого — Д. Бортнянському, О. Кошицю, М. Антоновичу та багатьом іншим, чиї драматичні життєписи просяться на мистецьке втілення в красному письменстві?

Серед музичних дискурсів дослідження є стаття про роман «Прилетіла ластівочка» Ірен Роздобудько, присвячений видатному представнику музичного мистецтва України Миколі Леонтовичу. Відзначаючи окремі моменти життя композитора трагічної долі, услід за письменницею авторка коментує, серед іншого, образний зміст твору — всевітньовідомого «Щедрика», який у світі тепер фігурує як «Carol of the Bells».

Зчитування музики природи, людських практик (фольклору), традиційних звичаїв (обрядів), також вловлювання / відчуття звуків нечутних, тобто витончених вібрацій душевних переживань, Л. Горболіс уважно спостерігає в новелі Марка Черемшини. Музичні відлуння його прози дослідниця аналізує у двох статтях. Спираючись на аспекти творчості цього письменника, вивчені та проаналізовані гроном українських науковців недавнього минулого і сучасності, Л. Горболіс акцентує на винятковій ролі фольклору, звернення до якого було вкрай органічним у майстра. Важко не погодитися з думкою про те, що саме ритм є однією з первісних основ фольклору, а сам М. Черемшина в «Автобіографії» зазначив, що не займався збиранням народної творчості, а сам був носієм фольклору, бо глибоко знався на культурі свого народу.

Творчість М. Черемшини... це випробуваний часом зразок *поводження* з фольклором (зокрема, з ритмом), — *щоб бути європейцем* і творити велику національну літературу, писати так, щоб творчість живила українську ментальність, утверджувала непроминальну національну ідентичність (с. 80. Письмівка авторки. — В. Г.).

Водночас ця творчість — «яскравий приклад активного залучення музики» (с. 98).

Роман Миколи Жулинського «Акордеон» цікавий з різних поглядів. Відомий літературознавець у своєму шестичастинному творі зобразив, очевидно, деякі моменти автобіографічного характеру. «Майже роман» — так означає його письменник у всіх частинах музичними термінами, змістовно-іронічно маркує різні емоційні стани головного героя. Головне ж, як влучно визначає Л. Горболіс, у творі М. Жулинського присутня широка музична палітра в найрізноманітніших виявах: поряд із акордеоном «звучить» орган; згадується низка знакових українських пісень; головний герой не лише обізнаний із мистецтвом відомих українських співаків, а й сам складає пісенні мелодії. Усе це творить атмосферу «вчувань непересічних і обдарованих українців у музику і гармонію Всесвіту» (с. 136).

Монографія Лариси Горболіс містить чимало відомостей із проблем різновекторних контактів української літератури з іншими мистецтвами. Обширне залучення студій із народознавства, філософії, культурології, психології тощо допомогло дослідниці глибоко проникнути в розуміння літературного твору різних авторів.

Отримано 25 червня 2022 р.

м. Дрогобич

Микола ЛЕГКИЙ

**MUNDUS, TEMPUS ET POPULUS,
АБО ІВАН ФРАНКО
«В КОНТЕКСТІ СВІТУ, ЧАСУ І ЛЮДЕЙ»**

Рецензія на книгу: «Твоїми говоритиму устами...»: **Іван Франко в контексті свого часу**
/ авт.-упор. М. Гнатюк.

Київ: Парламентське вид-во, 2021. 600 с.

У назву нової книжки покладено рядок із поетичного твору Івана Франка «Було се три дні перед моїм шлюбом...» (збірка «Semper tigo», цикл «На старі теми»), вперше надрукованого 1902 р. у «Літературно-науковому віснику». За сюжетом, ліричний персонаж, жнучи пшеницю в чистім полі, почув поклик Бога нести Його слово «перед царями й народами»: «Твоїми говоритиму вустами / До всіх народів і до всіх віків». Заголовок, слід зазначити, напрочуд вдалиий, адже слугує основному завданню автора-упорядника — «наблизити до пересічного читача постать великого Івана Франка».

Таке наближення геніальної особистості найкраще здійснити, показуючи рецепцію постаті письменника в літературі, а також вивчаючи осіб, які оточували І. Франка, з якими він контактував, які вплинули на його творчість і зазнали впливу видатної особистості, їхні спогади про нього. Важливими документами є і листування письменника зі своїми близькими, колегами по перу, приятелями, з видатними сучасниками, а також поетичні присвяти відомих письменників І. Франкові (с. 9).

Іншими словами, книжка покликана популяризувати феномен І. Франка серед найширшої читацької публіки, дослідити особливості стосунків із видатними сучасниками, заглибитися у світ Франкових переживань та емоцій, розкрити його плани й задуми, висвітлити провідні ідеї та ідеологеми, з'ясувати рецепцію очима оточення. Видання, отже, має на меті «пізнати митця в контексті світу, часу і людей», збагнути «непересічну постать в єдності й драматичному протистоянні двох складників: “я” і “світ”» (с. 10).

Реалізувати задумане допомагає структура книжки, яка складається з чотирьох розділів. Перший — це біографічний нарис «Велет

думки і праці», в якому М. Гнатюк виписує основні топоси та події із життєтворчості І. Франка: локус народження, специфіку виховання й навчання в Дрогобицькій школі отців василіян і гімназії, Львівському університеті, стосунки з Ольгою Рошкевич та іншими жінками, обставини одруження з Ольгою Хоружинською, едукацію в Чернівцях та Відні, співробітництво в журналі «Die Zeit», балотування до австрійського парламенту, кандидування на посаду приватного доцента кафедри руської словесності Львівського університету, візити до Києва, Одеси та Чернівців, у Криворівню на Гуцульщині, перебування в притулку Січових стрільців, перебіг похорону. У канву розповіді вплетено епізоди про зустрічі й прощання — з І. Верхратським і О. Огоновським, М. Драгомановим, М. Павликом, В. Левицьким (Лукичем), І. Белеєм та А. Чайковським, Оленою Пчілкою і В. Щуратом, Г. Бігеляйзенем та Я. Каспровичем, В. Ягичем і Т. Герцлем, М. Грушевським та митрополитом А. Шептицьким, С. Смал-Стоцьким і С. Єфремовим, Д. Дорошенком і С. Шелухиним, В. Гнатюком, М. Мочульським і багатьма ін. Окремі сторінки відведено дітям письменника, котрі у спогадах, листах, дослідженнях відкривають перед читачем багатющий духовно-інтелектуальний світ батька.

У вступному біографічному нарисі Михайло Гнатюк — знаний літературознавець, теоретик та історик красного письменства, франкознавець, критик, автор цілої низки монографічних досліджень — не обмежується сухими констатаціями здебільшого відомих фактів, а насичує розповідь, вводячи в канву тексту менш знані епізоди з Франкового життя. Ідеться, наприклад, про присвяту Асі Шеховичівні, виписану на примірнику збірника «Молода Україна» (1910). Або ж про передумови написання статті «Три велети в боротьбі за карлика» («Drei Reisen im Kampfe um einen Zwerg», 1907), опублікованої в газеті «Діло» та журналі «Die Zeit» відповідно. Не менш цікавими є колізії із запрошенням І. Франка викладати історію слов'янських літератур у Софійському університеті і пересторогою І. Шишманова про «аферу» болгарського уряду, через яку Франко відмовився їхати до Софії. Цікавості й живості додають викладові вкраплення листів, присвят, газетних повідомлень, урядових документів, наприклад цитування листа М. Грушевського до І. Франка від 20—21 жовтня 1906 р. Прикметно, що автор послуговується архівними матеріалами, зокрема листами й спогадами І. Стернюка, С. Олесків-Федорчакової, В. Франка та інших, які, сподіваємося, також невдовзі вийдуть друком.

Другий розділ книжки має назву «Постаті» і вміщує 40 коротких нарисів-оглядів, що висвітлюють найголовніші епізоди особистих, творчих, ділових стосунків І. Франка з його сучасниками — І. Верхратським, М. Драгомановим, О. Огоновським, О. Барвінським, М. Павликом, А. Кримським, А. Шептицьким, М. Грушевським, Т. Масариком, Я. Каспровичем, А. Брікнером, В. Ягичем, А. Черним, Г. Брандесом, М. Бубером та багатьма іншими.

У третьому розділі — «Згадай мене, брате (Вибрані листи І. Франка до друзів, знайомих, колег по праці)» — вміщено 57 листів до багатьох діячів культури, до того ж не лише українською; у корпусі текстів подано епістолярії також польською (до І. Бодуена де Куртене) та німецькою (до В. Ягича) мовами. Листи републіковано за хронологічним принципом: від ранніх, любовних, адресованих Ользі Рошкевич (найраніший датовано 1874 р.), до пізніх, ділових, надісланих В. Ягичу (останній — 14 серпня 1915 р.). Поміж ними — епістоли до найчастіших Франкових адресатів (М. Драгоманова, М. Павлика, Ф. Вовка, О. Кониського, О. Хоружинської-Франко, А. Черного та ін.). Уміщені листи дають найширшому читачеві змогу збагнути широке коло адресатів та тем; заняття, творчі задуми, плани, шляхи їхньої реалізації; проблеми, які І. Франко переживав і змушений був їх вирішувати; тонкощі духовного й душевного світу; особливості індивідуального стилю. Матеріали обидвох розділів являють Франка як непересічну особистість, розкривають широке культурно-інтелектуальне поле його діяльності, широкі контакти.

Четвертий розділ — це «Спогади про Івана Франка», до нього включено 43 мемуарні тексти Франкових сучасників, котрі висвітлюють сторінки життєтворчості письменника від його юних літ (А. Дольницький) до смерті й похорону (М. Лозинський). У спогадах віднаходимо унікальні відомості про специфіку Франкової творчості (В. Щурат), працю в різних товариствах та установах (А. Дольницький, В. Гнатюк), що випрозорюють оцінки творчого спадку (М. Грушевський), висвітлюють генезу образів та форм (В. Щурат, М. Вороний), кидають світло на особисте та сімейне життя (Т. Франко, П. Франко, А. Франко-Ключко, М. Загірня), з'ясовують колізії з Нобелівською премією (Й. Застирець), передсмертною сповіддю (Т. Галушинський), перебуванням у притулку Січових стрільців (І. Домбчевська) тощо. Спогади дають читачеві уявлення про рецепцію постаті Франка очима сучасників, і не лише українців, а й представників інших націй (Я. Каспровича, С. Вінченза, М. Неврлого).

Тож книжка «Твоїми говоритиму устами...» — по-своєму унікальне видання, яке поважно репрезентує Франкову життєтворчість і популяризує її серед найширшої читачької аудиторії. Цьому завданню слугують не лише вдало дібрані тексти, а й розкішний візуально-ілюстративний матеріал — світлини діячів науки, культури й мистецтва, архітектурних пам'яток, обкладинок та сторінок книжок, збірників і часописів. Важливу роль відіграють коментарі й пояснення до текстів. Видання дає читачеві змогу увійти в багатий внутрішній світ особистості — письменника, вченого, громадського діяча, приватної людини, збагнути, як дух часу цю особистість формує, залишає на ній свої відбитки й знаки. З матеріалів книжки виразно вимальовується постать І. Франка з яскравими профетичними рисами; постаті, котра й нині промовляє «до всіх народів і до всіх віків».

Отримано 19 липня 2022 р.

м. Львів

XXIII ФІЛОЛОГІЧНИЙ СЕМІНАР «ТЕОРЕТИЧНІ І МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА»

Семінар відбудеться 22 квітня 2023 року о 18.00.

- Тема: «Канон літературної історії України та жанрові канони».
- Матеріали семінару будуть опубліковані у виданні «Філологічні семінари», випуск 23 (голова редколегії — доктор філологічних наук, професор Михайло Кузьмович Наєнко).
- Теми доповідей просимо надсилати до 1 березня 2023 р. відповідальному редакторові видання — доктору філологічних наук, професору Ніні Іванівні Бернадській (e-mail: nbernadska@gmail.com). За темами буде складено програму семінару, яку розішлемо всім його учасникам.

Галина САБАТ

УКРАЇНСЬКА ПРОЗОВА КАЗКА: СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО РУХУ

Рецензія на книгу: *Кизилова В. Динаміка української літературної прозової казки: Монографія.*

Київ: Талком, 2020. 211 с.

Українська літературна казка впродовж тривалого часу перебувала на периферії аналітичних інтересів літературознавців. Розвиваючись у річищі загальносвітового наукового поступу, новітнє українське літературознавство засвідчує динамічні процеси в цьому напрямку, що пов'язані насамперед зі спробами сучасного прочитання авторської казки, уточненням певних аспектів історії її розвитку в XIX—XX ст., осмисленням гносеології жанру. Відтак з'ява ґрунтовних досліджень Наталії Тихолоз, Галини Сабат, Оксани Цалапової, Ольги Горбонос, Олесі Дибовської, в яких продемонстровано різнопланове поєднання традиційно-усталеного підходу до вивчення художнього казкового тексту як мистецького феномену з новими досягненнями та відкриттями у царині теоретичного осмислення природи художньої творчості, є актуальною і важливою. Такою видається і монографія Віталіни Кизилової «Динаміка української літературної прозової казки», в якій авторка концептуально дослідила жанрові тенденції розвитку художньої казки, культурно-мистецькі передумови її побутування, функціональні стратегії.

На думку В. Кизилової, казка генетично пов'язана з міфом і фольклором. Звільнившись від священно-магічного синкретизму міфологічної свідомості, казка утвердилася як провідний оповідний жанр фольклору різних народів з достатньо стійкими спільними рисами поетики на сюжетно-композиційному й мовностилістичному рівнях і розгалуженою системою жанрових різновидів. У розділі «Жанр літературної казки. Теоретичні питання» авторка уважно простежує й належним чином осмислює широку панораму змін і трансформацій на емпіричному шляху від народної казки до літературної, окреслює векторні способи творення літературної казки, її становлення і розвитку.

Далі В. Кизилова здійснює загальний огляд різних версій систематизації літературної казки, що існують у казкознавстві, аналізує відомі класифікації Людмили Брауде, Тетяни Леонової, Юрія Ярмиша, Людмили Дерези, Нонни Копистянської, Галини Сабат, Оксани

Цалапової. Однак, окреслюючи різні класифікаційні підходи, не віддає перевагу жодному. Цікавими є роздуми дослідниці щодо типологічних зв'язків літературної казки з науковою фантастикою та із зовсім молодим жанром — фентезі.

Слушним і цілком логічним видається структурне виокремлення в окремий розділ («Літературна казка Марка Вовчка. До проблеми авторського внеску в розбудову жанру») питання казкового спадку першої жінки-письменниці в українській літературі. Незважаючи на те що Марко Вовчок перша у вітчизняній літературі почала експериментувати з казковою формою і започаткувала жанр авторської казки, який продовжили Панас Мирний, Степан Руданський, Іван Нечуй-Левицький, Борис Грінченко, в українських казкознавчих студіях її казкова проза залишалася поза увагою. Тож дослідження В. Кизиловой презентує наукове прочитання казок Марка Вовчка «Ведмідь», «Дев'ять братів і десята сестриця Галя», «Кармелюк» у їх зв'язках із фольклорною традицією.

Суттєвим компонентом монографії є спроба опису художнього мислення Лесі Українки як представниці раннього українського модернізму, казкотворчість якої, на думку дослідниці, «стала своєрідним прологом до української літературної прозової казки ХХ — початку ХХІ століття» (с. 45). Попри наявність ґрунтовних досліджень творчості Лесі Українки (праці Лукаша Скупейка, Віри Агеєвої, Ніли Зборовської, Ярослава Поліщука, Галини Левченко та ін.), казки письменниці, на жаль, не були об'єктом належного наукового вивчення. Лише дисертація О. Цалапової «Міфопоетика казкового світу раннього українського модернізму (Дніпрова Чайка, Леся Українка, Олександр Олесь, Михайло Коцюбинський)» (2011) окреслює казковий спадок Лесі Українки на засадах міфопоетичного аналізу. В. Кизилова осмислює жанрову своєрідність, художню організацію прозових казок письменниці, їхню функціональну роль в системі загальнолюдських духовних цінностей. Ці питання в такому обсязі вперше проаналізовано на сторінках рецензованої монографії.

Дослідниця намагається зрозуміти генетичний код казки і з'ясувати, як він вписався у контекст літературно-інноваційної жанрології. Цим проблемам присвячений розділ «Жанрові тенденції розвитку української літературної казки». Заслужовує схвалення аналіз повістей-казок Всеволода Нестайка, Галини Малик, Лариси Письменної, Ірини Жиленко, Віктора Близнаця. Знання творчості українських байкарів і теорії байки допомогло авторці заглибитися у специфіку казок-байок Юрія Ярмиша, Василя Сухомлинського, Дмитра Чередниченка і зробити логічний висновок: синтез жанрових ознак казки й байки «призводить до розширення функцій творів, домінуючими з яких стають естетична, розважально-гумористична, пізнавальна, морально-дидактична» (с. 69). В. Кизилова переконливо виявляє код образної умовності казок-притч Емми Андіївської, розкриває глибинний естетичний і моральний потенціал казок-новел Григора Тютюнника. Таким чином авторка слушно підпорядковує меті дослідження систематизовані завдання. Опрацювавши об'ємний текстовий матеріал і доречно дібрану джерельну базу, В. Кизилова дійшла висновків щодо відкритості й пластичності аналізованого жанру. Висвітлюючи синтетичну природу авторської казки, вона акцентує на її тісній взаємодії з повістю, байкою, легендою, новелою, притчею, наголошує на процесі дифузії жанрів у межах казки.

У розділі «Тематичний вимір української прозової літературної казки» авторка монографії розкрила глибинний вплив природи на мораль казкових персонажів в авторській казці другої половини ХХ — початку ХХІ ст. (аніمالістичні казки Оксани Іваненко, Дмитра Чередниченка, Олега Буценка, Валерія Шевчука). Цікавими є міркування дослідниці про категорію дива в новорічно-різдвяній казці. До уваги беруться твори Зірки Мензатюк, Ігоря та Ірини Калинців. Особливо детально авторка зупиняється на інтерпретації казки І. Калинця «Вертеп маленького хлопчика», наголошуючи, що кожна національна література має свою новорічно-різдвяну тематику.

Новаторським аспектом монографії є спроба дослідити урбаністичний просторо-

вий модус жанру казки, адже хронотоп відіграє важливу роль у жанротворенні художніх структур. Аналізуючи казковий простір, Віталіна Кизилова резонно відзначає, що традиційним топосом для української літератури і зокрема для жанру казки тривалий час було село, проте, починаючи з XIX ст., сільські просторові координати поступаються урбаністичним описам. Це загострює проблематику казки, змінює своєрідність топосних координат, надаючи їм локального характеру. Йдеться про простір міста з урахуванням сучасності в казках Мар'яни Савки («Казка про Старого Лева»), Світлани Прудник («Стрибаюче місто. Міські казки»), Валерія Шевчука («Місто без квітів»). До більш детальної інтерпретації авторка вдається, розглядаючи збірку Зірки Мензатюк (аналізу її казкотворчості у монографії відведено окремий розділ) «Київські казки». Вона наводить чимало цікавих прикладів, пов'язаних з економічним і культурно-освітнім центром України, які дають змогу зробити висновок, що у казках письменниці Київ — це повноправний художній образ, який, «залежно від ситуації, набуває то чуттєвих, то раціональних форм» (с. 82). Виходячи з висновків дослідниці, у казках Вал. Шевчука, М. Савки, З. Мензатюк топос міста є, звичайно, фантастичним, але водночас — і реальним, який нагадує колоритний український ландшафт і має символічний зміст. Проте, розмірковуючи про хронотопні координати у площині казки, В. Кизилова аналізує лише казковий простір (відокремлюючи його від казкового часу), характеризує його площини — від лімітованого казкового локусу до панорамної, стереоскопічної всеохопності.

На основі методологічних принципів герменевтики, новітніх інтерпретаційних підходів до тексту в монографії здійснено спробу проаналізувати окремі питання поетики авторської казки на межі XX—XXI ст. Дослідниця висвітлює як змістові, так і формальні ознаки казкотворчості Вал. Шевчука, Всеволода Нестайка, Лесі Храпливої-Щур, Галини Рис, Мар'яни Савки, Світлани Прудник, Зірки Мензатюк, Ігоря Калинця, Ірини Жиленко, конкретніше зупиняючись на мотиві казкового твору як актуалізаторі авторської концепції, на семантичних моделях кольорів у літературній казці другої половини XX ст., а також на лексико-фразеологічних особливостях повісті-казки Івана Андрусяка «Третій сніг».

В останньому розділі — «Вияв фемінних і маскулічних констант у літературній казці новітнього періоду (на прикладі циклу Марини Павленко «Півтора бажання. Казки з Ялосоветиної скрині»)» — В. Кизилова зосереджує увагу на гендерному підході до літературної казки, який вважає актуальним, проте ще недостатньо розвиненим. Аналіз базується на наукових працях з гендерної психології Зигмунда Фрейда, Карла Густава Юнга, Еріка Еріксона, Ігоря Кона, в яких осмислена гендерна ідентичність, на сучасних теоретичних студіях з проблем фемінізму Тамари Гундорової, Соломії Павличко, Оксани Забужко, Ніли Зборовської, Софії Філоненко. В цій частині монографії привертає увагу насамперед думка дослідниці про те, що фемінна і маскулічна ідентичність закладена в міфології та фольклорі, а літературна казка, яка генетично споріднена з фольклорною традицією і з нею вступає в діалог, «демонструє відкритість і продуктивність художньої структури жанру, що позначилося на презентації гендерних ролей, гендерної взаємодії, гендерних цінностей її персонажів» (с. 182). На основі казкового циклу Марини Павленко простежено стереотипи гендерної поведінки героїв.

Отже, В. Кизилова на композиційно-сюжетному, образному, світоглядному, естетичному рівнях визначає жанрові особливості малодослідженої української літературної прозової казки. Авторка рецензованої монографії розкриває індивідуальну творчу специфіку, багатогранність стилю Марка Вовчка, Лесі Українки, В. Нестайка, І. Жиленко, Е. Андієвської, І. Калинця, З. Мензатюк, Вал. Шевчука, І. Андрусяка, М. Павленко та інших авторів. На основі висновків, репрезентованих у монографії, можна констатувати, що українська літературна прозова казка — помітна, оригінальна й важлива складова національного літературного процесу.

Отримано 10 жовтня 2022 р.

м. Дрогобич



НЕКРОЛОГ

ЇЇ НАУКОВА ПРАЦЯ БУЛА ШЛЯХЕТНО ГАРНОЮ (пам'яті Лариси Мірошніченко)



23 жовтня 2022 р. після тривалої тяжкої хвороби закінчилося земне буття нашої посестри Лариси Петрівни Мірошніченко.

Ми познайомилися 47 років тому в рідному для нас Київському музеї Лесі Українки (нині — Музей видатних діячів української культури). Відтоді усе наше подальше життя пройшло поруч: разом їздили у відрядження, виступали на наукових конференціях, готували виставки й вечори. Ми працювали за сусідніми столами, одночасно

брали до рук указку і йшли проводити екскурсії, схилялися над документами нашої патронеси, розшифровуючи й досліджуючи їх.

Лариса Мірошніченко народилася 18 серпня 1940 р. в містечку Снігурівка Миколаївської області. Вона надзвичайно любила свою малу батьківщину і в 2005-му підготувала та видала книжку «Моя Галаганівка» (Галаганівка — село Снігурівської громади на Миколаївщині) у співавторстві з Галиною Варавенко.

У 1962 р. Л. Мірошніченко закінчила філологічний факультет Київського університету і відтоді впродовж дванадцяти років викладала українську мову і літературу в київських школах. 1974-го вона прийшла в Київський музей Лесі Українки, назавжди поєднавши свою долю з нашою патронесою. Працювала на посадах молодшої, згодом старшої наукової співробітниці, завідувачкою масовим відділом і головною хранительською фондів. У 1983—1990 рр. була заступницею директора з наукової роботи новоствореного Національного музею літератури України, очоливши роботу з формування музейної експозиції. Працювала й головною хранительською фондів Музею книги і друкарства України. Ларисі Мірошніченко вдалося зібрати для музеїв Києва безліч унікальних експонатів. А скільки картотек і наукових паспортів написано її виразним, охайним почерком!..

З 1990-го по 2015-й Л. Мірошніченко — завідувачка сектором, старша, згодом провідна наукова співробітниця відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН

України. У 1993 р. захистила кандидатську дисертацію «Проблеми наукової біографії Лесі Українки у світлі документальних джерел».

Лариса Мірошниченко — авторка монографій «Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології» (2001), «Леся Українка. Життя і тексти» (2011); упоряднича видань творів Лесі Українки «На крилах пісень» (серія «Перша книжка генія», 1994), «Вибране» (2003); Олени Пчілки «Золоті дні золотого дитячого віку...: автобіографічний нарис» (у співпраці з Аллою Ріпенко, 2011), «Український дитячий театр» (2016). Упродовж 2017—2018 рр. Л. Мірошниченко була науковою редакторкою тритомного видання «Леся Українка. Листи». У 2017-му видала книжку про старшого брата поетеси «Михайло Косач (Михайло Обачний)», виступивши упорядничею, авторкою наукових коментарів і приміток. У цьому виданні вміщено біографію М. Косача, його літературні твори, переклади, листи, а також наукове дослідження Л. Мірошниченко «Кобзарські думи в упорядкуванні Михайла Обачного» та публікацію нашого львівського колеги Володимира Шевчука «Природодослідник Михайло Косач» (про наукову діяльність М. Косача як фізика і метеоролога).

Л. Мірошниченко — авторка тематичних експозицій музеїв Косачів у Луцьку та Лесі Українки і родини Косачів у Новограді-Волинському. Свого часу вона разом із науковцем Олесем Шевченком започаткувала серію вечорів «Плеяда», які стали візитівкою Київського музею Лесі Українки. Вони були й авторами перших сценаріїв та співведучими вечорів. Цю традицію підхопив Літературно-меморіальний музей Лесі Українки у Новограді-Волинському, а Лариса Петрівна була постійною учасницею «Плеяд паростків Лесиноного краю» (традиційний вечір до дня народження поетеси) та Міжнародного свята літератури і мистецтв «Лесині джерела» до Дня пам'яті нашої патронеси. Часто, зокрема разом із професором Григорієм Штонем, вела велелюдні вечори «Лесині джерела» у Палаці культури Новограда-Волинського.

Л. Мірошниченко — лауреатка літературних премій ім. Сергія Єфремова, ім. Григорія Костюка, ім. Олени Пчілки (разом з А. Ріпенко), ім. Лесі Українки Житомирського обласного фонду культури. Лариса Петрівна була нагороджена найвищою відзнакою міста Новограда-Волинського — орденом «Звягель» (2011 р.). У 2021 р. їй присвоєно звання «Почесний громадянин міста Новоград-Волинський».

Життя дарувало немало щасливих миттєвостей, але не минуло й лихо. Одним із найстрашніших ударів долі була невиліковна хвороба і рання смерть єдиного сина, талановитого українського художника-графіка Юрія Галіцина (1964—2012). Л. Мірошниченко встигла упорядкувати й видати у 2016-му альбом творів Юрія.

Запам'ятався епізод, коли знімали фільм про Лесю Українку, де на фоні експозиції Київського музею Лесі Українки почергово читали її вірші Лариса Мірошниченко й Ада Роговцева. Ніколи не переставала дивуватися і захоплюватися тим, як їй вдалося вичитати й розшифрувати п'ять шарів автографа «Лісові пісні». Л. Мірошниченко активно співпрацювала з науковими журналами та фаховими збірниками, постійно публікувалася у часописі «Слово і Час», в якому представляла свої наукові розвідки. На жаль, нечастими були її інтерв'ю в періодиці (в одному з них вона скромно зазначила про те, що працювала над кожною зі своїх книг не менше десяти років). Якби ми з нею працювали, наприклад, у космічній галузі або медицині, то про її знахідки сьогодні говорили б у багатьох ЗМІ, проте текстологія і джерелознавство, на жаль, залишаються маловідомими і незрозумілими для багатьох діячів науково-творчої праці, тому про них знають здебільшого вузькі спеціалісти. А Лариса Мірошниченко — насправді визначна дослідниця творчої спадщини Лесі Українки та родини Косачів. У її домашньому архіві може бути ще не одне унікальне відкриття. Зокрема, там зберігається рукопис книги про родину Кривинюків, яку вона багато років намагалася опублікувати, але досі цього так і не вдалося зробити. Тепер маємо завершити цей проект, уже у вдячність їй та світлу пам'ять.

Алла ДИБА

CONTENTS

AD FONTES!

- Yevhen DZHYDZHORA. “The Sermon on Law And Grace”: a Model of Refutational-Probative Argumentation 3
- Roman KYSELOV. Games with the Biblical Serpent: Hermeneutic Tricks of Hryhorii Skovoroda 16

20TH CENTURY

- Liudmyla HRYTSYK. Borys Ten in the Context of the Ukrainian-Georgian Literary Relations of the 20th Century: on the Ukrainian “Tamariani” by Chakhrukhadze 30
- Iryna PRYLIPKO. Valerii Shevchuk’s Story “Confession” through the Prism of the Philosophy of Existentialism 41

FOREIGN LITERATURE

- Tetiana RIAZANTSEVA. Intermedial Interpretation of the Key Topics of Metaphysical Poetry (Two Chapters from an International Art Project “The Sea Is Here. Absence as Presence”) 62

IN HONOREM

- Mykola ZHULYNSKYI. He Turned His Spirit to What Is Eternal: Andrii Sodomora is 85 81

IN MEMORIAM

- Ihor PAVLIUK. Mavka and Christ on Nila’s Bridge. A Memory of Nila Zborovska ... 86

SCRIPTA MANENT

- Autobiographies of Yurii Shevelov (1949–1951). *Prepared for publication, commented and prefaced by Ostap Kin* 89
- The Philosopher’s Anniversary Celebrated by Valerian Polishchuk. *Prepared for publication and prefaced by Olesia Omelchuk* 105

REVIEWS

- Roksana KHARCHUK. The Novels by Oles Uliianenko in the Theoretical Coverage of Felix Shteinbuk [F. Shteinbuk. With “The Sign of Sabaoth”, or “There where...” Uliianenko. Part 2] 110
- Volodymyr HRABOVSKYI. Inter-Art Polylogue of Ukrainian Literature [L. Horbolis. Inter-Art Contacts of the Literary Text] 117
- Mykola LEHKYI. Mundus, Tempus et Populus, or Ivan Franko “in the Context of the World, Time, and People” [“I Will Speak with Your Mouth...”: Ivan Franko in the Context of His Time] 120
- Halyna SABAT. Ukrainian Prose Fairy Tale: Specifics of the Artistic Movement [V. Kyzlyova. Dynamics of the Ukrainian Literary Prose Fairy Tale] 123

OBITUARY

- Alla DYBA. Her Scholarly Work Was Graceful (in Memory of Larysa Miroshnychenko) 126

OUR PRESENTATIONS

- O. Kovatska. Ukrainian Postcoloniality in Texts and Contexts; Philological Seminars. Iss. 22. Ukrainian Literature in the World 15, 104